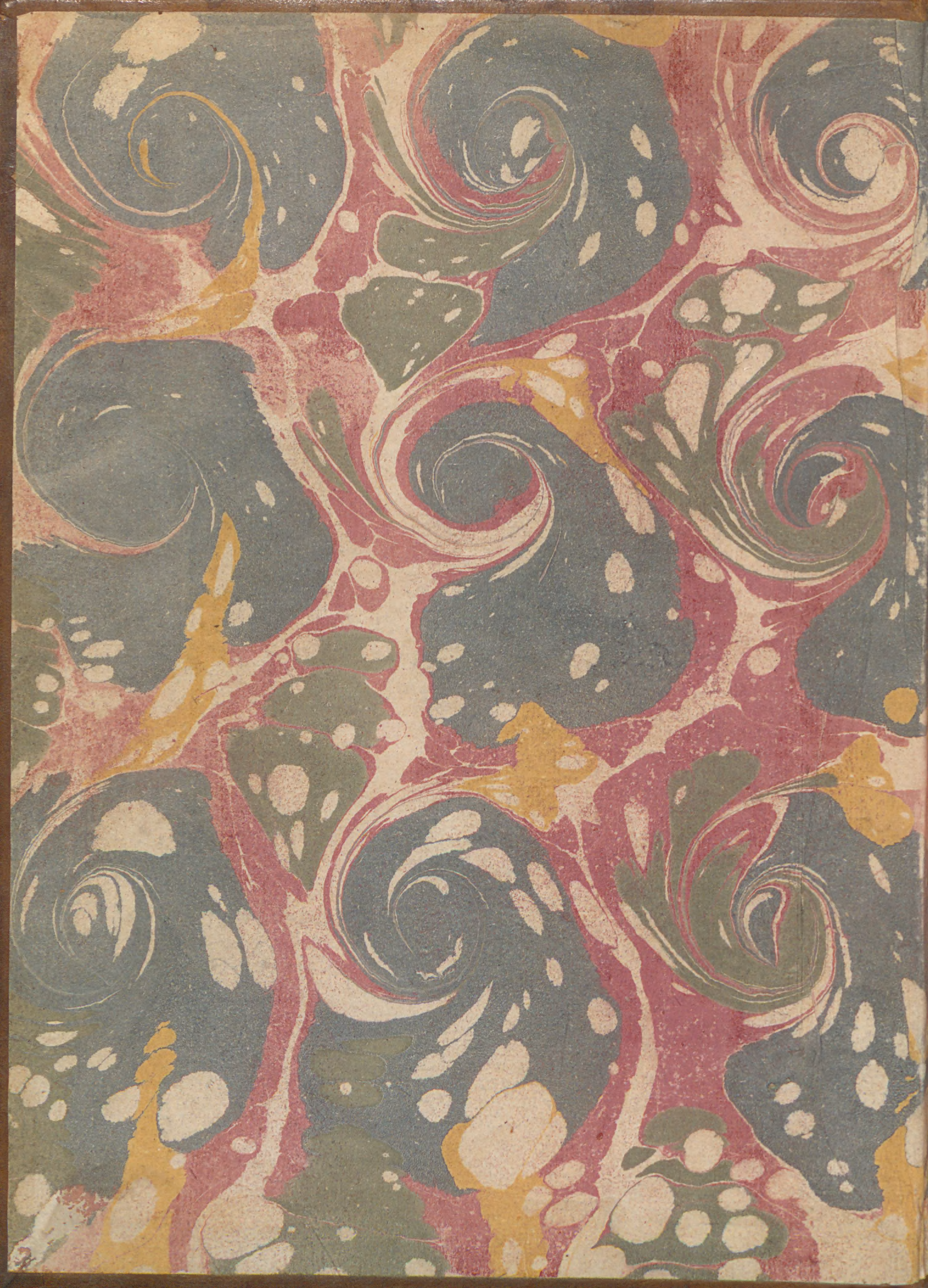
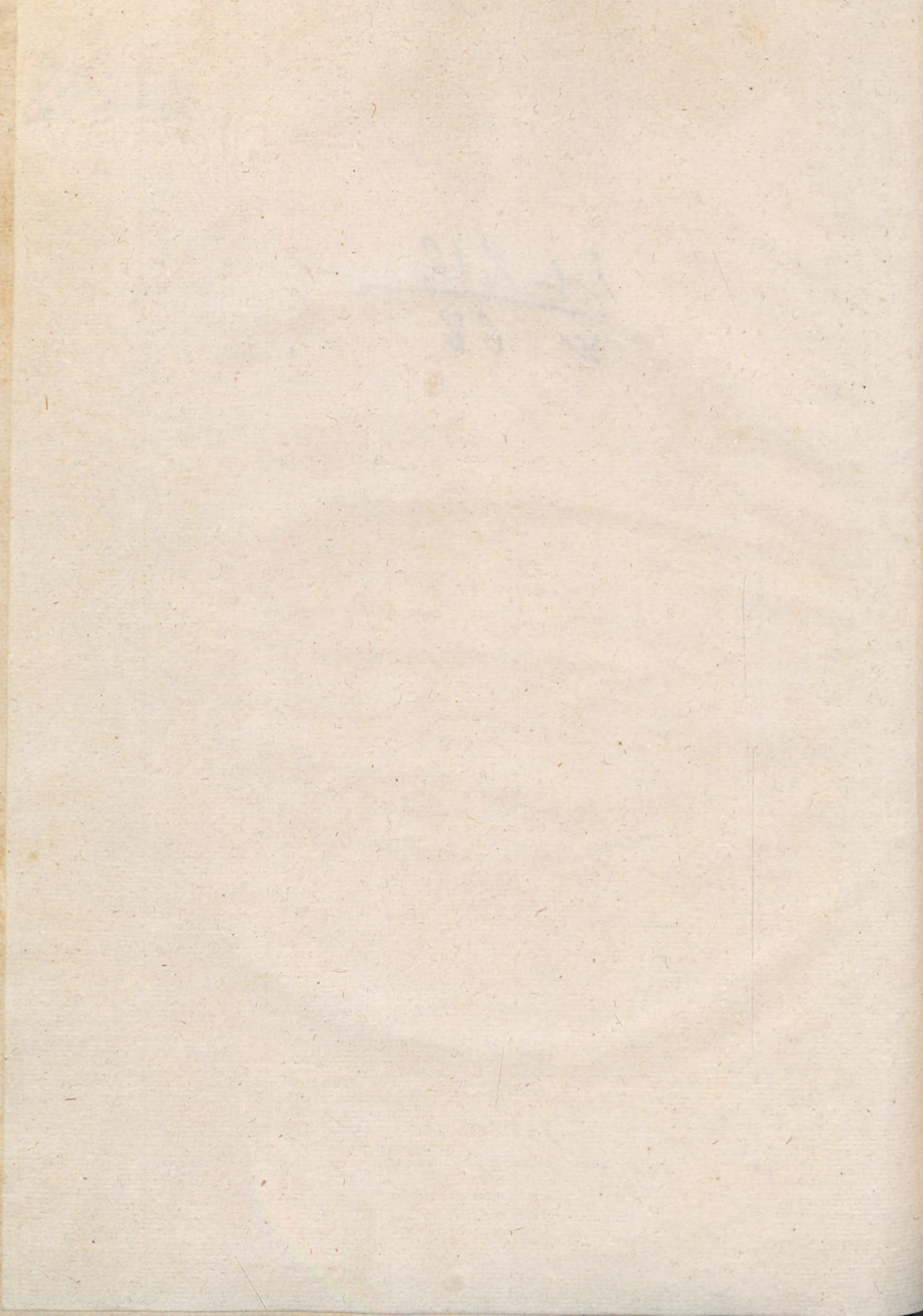
INFANTADO.









OBRAS

DE

D. ANTONIO RAFAEL MENGS,

PRIMER PINTOR DE CAMARA

DEL REY.

PUBLICADAS

POR DON JOSEPH NICOLAS DE AZARA,

CABALLERO DE LA ORDEN DE CARLOS III. DEL CONSEJO

DE S. M. EN EL DE HACIENDA, SU AGENTE Y

PROCURADOR GENERAL EN LA CORTE

DE ROMA.

[illegible]

EN MADRID

[illegible]

En la [illegible]

OBRAS
DE
D. ANTONIO RAFAEL MENGS,
PRIMER PINTOR DE CAMARA
DEL REY,

PUBLICADAS

POR DON JOSEPH NICOLAS DE AZARA,

CABALLERO DE LA ORDEN DE CARLOS III. DEL CONSEJO
DE S. M. EN EL DE HACIENDA, SU AGENTE Y
PROCURADOR GENERAL EN LA CORTE
DE ROMA.

Pictor res communis terrarum erat. Plin.

EN MADRID

CON SUPERIOR PERMISO,

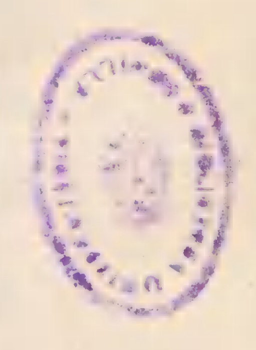
EN LA IMPRENTA REAL DE LA GAZETA. M.DCC.LXXX.



AL REY.

SEÑOR.

Si Mengs viviera, y publicara sus Obras, no las dedicaría á otro que á aquel á quien consagró su inmortal talento, y en cuyo servicio halló honor, aprecio y subsistencia.



Encargado de dar al público estas producciones de su ingenio, sirvo de interprete suyo ofreciendolas á V. M. á quien yo mismo debo mucho mas que el Autor.

Dignese, pues, V. M. admitir este sincero obsequio de mi gratitud, usando la misma bondad con que protege las Artes, promueve las Ciencias, y hace la felicidad de sus Reynos, y particularmente de los que tenemos la fortuna de servirle con la distincion que yo. Quanto añadiese á esto no podria explicar el amor, ni el reconocimiento que profesa á V. M. ni la veneracion con que se pone á sus Reales pies,

SEÑOR.

Joseph Nicolas de Azara.

INDICE.

PAR-

TERCERA PARTE. EXEMPLOS DEL GUSTO.

Be-

PENSAMIENTOS DE MENGS SOBRE LOS GRANDES PINTORES RAFAEL, CORREGIO, TIZIANO Y LOS ANTIGUOS.

Co-

Va-

De



D. ANTONIO RAFAEL MENGS,

Pintado por el mismo, y grabado por su Yerno Carmona 1780.

NOTICIAS
DE LA VIDA Y OBRAS
DE
D. ANTONIO RAFAEL MENGS,
PRIMER PINTOR DE CAMARA DEL REY.

La mayor parte de los hombres pasa la vida vegetando sobre la tierra sin reflexîonar en los bienes y comodidades que disfruta, y mucho menos en los pocos sugetos que con su ingenio y trabajo se las han procurado. Esta casi general ingratitud procede de ignorancia y desidia; siendo muy conforme á nuestra naturaleza corrompida gozar lo mas que se puede sin fatigarnos. Ha habido no obstante siglos, en los quales, mas que en otros, algunos hombres han sacudido la inaccion, vencido el vicio, y hecho triunfar la virtud. El nuestro quizá será distinguido en la posteridad por el siglo de la inquietud. Las Artes, las ciencias, la política, las fortunas de las naciones y de los particulares, y hasta la vida doméstica, todo está en un continuo movimiento y agitacion. Tanta actividad ha debido producir inmensa suma de conocimientos útiles en todos generos; pero unida á la desidia y nausea, que nacen de la opulencia. Hemos estendido mucho la superficie de nuestras luces y comodidades; pero tal vez hemos perdido al mismo paso la intension y fuerza de ella. La veemencia del amor de la patria, de la gloria, y de las Artes que la

procuran, que tuvieron algunos pueblos antiguos, pasa entre nosotros por necedad, ó por fábula; porque nuestra costumbre es abrazar mucho, no profundizar nada, y ser medianos y frios en todo.

Sin embargo de tan general veleidad, se ve de quando en quando que la naturaleza produce algunos hombres de fibra tan vigorosa, de complexîon tan viva, y cabeza tan bien organizada, que haciendo frente á la corrupcion universal, á fuerza de estudio y de fatigas increibles, procuran ilustrar sus profesiones, y restituirlas á su antiguo y verdadero explendor. La mayor parte de sus contemporaneos suele pagarles con la nota de extravagancia, otros con la envidia, y los que mas presumen de entendidos, con fria y esteril admiracion.

Don Antonio Rafael Mengs habia venido al mundo para restablecer las Artes. A ser admisible la transmigracion de las almas, se podia creer que alguna de la floreciente Grecia se habia transfundido á su cuerpo: tal era la profundidad de sus idéas, la elevacion de sus invenciones, y la simplicidad y candidez de sus costumbres. Victima de su aplicacion, nos ha sido arrebatado de esta vida, llorado de todos los desapasionados, y bien envidiado de aquellos á quienes ofendia su mérito.

Una amistad la mas pura y tierna exîge de mí las mas sinceras lagrimas, y el triste y piadoso oficio de esparcir algunas flores sobre su sepulcro. La costumbre del tiempo me daría por desempeñado con semejante demostracion; pero la imagen de mi difunto amigo me advierte, que no me satisfaga con flores y lagrimas infructuosas, y que intente cumplir sus deséos procurando sea útil su memoria. Dexaré pues que otros, haciendo alarde de ingenio, cuenten

con

con elegante estilo las particularidades y dichos del hombre; y me contentaré con dar á conocer el Artifice y sus obras.

Los ascendientes de Mengs eran de la Lusacia. Su abuelo se fue á establecer en Amburgo, y despues pasó á Copenhaguen, donde nació su padre el año 1690. Siendo este el vigesimo segundo de sus hermanos varones, no sabian que nombre ponerle, y se les ofreció tomar la Biblia, y escoger el primero que se presentase, que fue el de Ismael. Fué su padrino un Pintor adocenado; pero esto bastó para aplicar el muchacho á la Pintura. De esta mala escuela pasó á la de Mr. Cofré, Francés, que era lo mejor que había en aquella corte; y aprovechandose de algunos quadros de Wandeyk que tenia un amigo, adquirió, copiandolos, un buen colorido, que conservó toda su vida. Tenía su maestro una sobrina, de quien se enamoró; pero no pudiendo la melindrosa doncella sufrir el olor de los aceytes, nuestro Ismael, por agradarla, se aplicó á miniar; en cuyo exercicio adelantó tanto en breve tiempo, que se hizo excelente, y se casó con su querida. Por causa de un contagio salió de su patria, y fue girando por varias cortes de Alemania, donde aprendió el arte difícil de pintar de esmalte, en que se hizo famoso.

De este matrimonio nació nuestro Mengs en Ausig, ciudad de Bohemia, á 12 de marzo de 1728, y le pusieron por nombres en el bautismo Antonio Rafael, en memoria de los dos grandes Pintores Rafael, y Antonio Alegri de Corregio, de quienes su padre era apasionadísimo. Destinado á la Pintura desde las mantillas, no le daban otros juguetes que las cosas relativas á esta profesion, como lapiceros, lapiz y papel; y antes de cumplir seis años ya le pusieron al estudio del diseño.

 Los

Los primeros principios en que le exercitó su padre fueron las mas simples lineas rectas, como la vertical, orizontal, y obliquas, hasta que tomó tal práctica, que las executaba bastante derechas. Con la misma prolixidad le hizo pasar despues á las figuras geométricas mas simples, siempre sin regla ni compás, para acostumbrar su vista á la exactitud. Luego entró á dibuxar los contornos de las partes del hombre, y se le obligaba á reducirlas lo mas que podia á figuras geométricas, para despues quitar, ó poner con razon, hasta darles la gracia necesaria. De aquí pasó á sombrear: y hállo en las Memorias que me ha dexado escritas de su puño, de donde tómo todas estas particularidades, que costó mucha dificultad á Ismael contener la vivacidad del hijo, que no se queria sujetar á cierta limpieza y pulicia; á cuyo fin le obligó á dibuxar con tinta de China, la qual no le dexaba el arbitrio de borrar.

En estos estudios pasó dos años, y despues le pusieron á pintar al oleo; pero viendo su padre el talento grande que descubria, quiso fundarle mas en los principios, y le hizo volver al dibuxo con mayor atencion y prolixidad: y al mismo tiempo le enseñó la Quimica, en que era de los mas entendidos de Europa, y á pintar en esmalte y miniatura. Esto no interrumpia el exercicio del diseño; pues no pasaba dia que no contornase dos figuras enteras de las mejores estampas de Rafael ó Caraci: y por no desperdiciar las horas, estudió entonces mismo la Perspectiva, y las partes mas necesarias de la Anatomía; bien que en Dresde, donde entonces se hallaba, no tuvo proporcion para estudiar esta ciencia en los cadáveres, y se contentó con lo que pudo aprender en los libros, y en los huesos secos de los esqueletos.

Des-

Despues de estos estudios empezó á dibuxar las figuras antiguas por partes, del mismo tamaño de los originales, segun las había llevado su padre de Roma: y por las noches con luz artificial copiaba modelitos de las mismas estatuas. Con este exercicio ponia en práctica lo que había aprendido de Perspectiva y Anatomía, notando los escorzos y diminucion de los miembros, y como los músculos en accion varían sus formas. Tambien se acostumbraba á los efectos de la luz, á su degradacion, sombras y reflexos; por qué se distinguen mejor con la luz artificial, que no con la del dia: y por este medio, y repitiendo las mismas operaciones de dia, comprendió mejor la fuerza del clarobscuro. (*) Así empleó su tiempo hasta la edad de 12 años.

Conociendo entonces su Padre que yá empezaba á estudiar con reflexîon, y que era tiempo de formar en él aquello que fuera de Italia no se aprende, esto es, el buen gusto, resolvió conducirle á Roma, como efectivamente lo hizo el año de 41. Quedó atónito el joven Mengs á vista de tantas bellas cosas como ofrece esta capital de las Artes, y quería abrazarlas todas; pero su padre le contuvo, haciendole estudiar solamente las mas perfectas, bien que las mas difíciles, como el Laocoonte, el Torso ó Tronco de Belvedere, y las obras de Miguel Angel en la Capilla Sixtina. Despues de haberle hecho dibuxar estas cosas en diferentes puntos, le hizo estudiar en las Estancias ó Salas de Rafael las mas bellas cabezas, y algunas figuras vestidas, para tomar aquel gusto de pliegues, en que Rafael es tan excelente.

Era

(*) Esta voz *clarobscuro* no se entiende con facilidad: y como en las obras de Mengs ocurrirá muchas veces, se explicará en otro lugar mas adelante.

Era Ismael Pintor del Rey de Polonia Augusto III, y queria enviarle alguna muestra de la habilidad de su hijo, para lo qual le hizo copiar en miniatura dos quadros de Rafael que habia en el Noviciado y Casa profesa que eran de los Jesuitas. Al mismo tiempo queria enviar un quadro de esmalte bastante grande en aquel genero, y mandó á su hijo le hiciese un dibuxo de su invencion. Pintóle Ismael á esmalte hasta cierto término: despues mandó al hijo le diese la ultima mano: y salió la obra mas singular que tal vez se ha hecho en su clase; pues Ismael era el mejor esmaltista que se ha conocido, y aun hoy se tienen sus obras por inestimables por su bello colorido y practica del Arte. Solo le faltaba haber tenido en su juventud mejor escuela de diseño; y por eso, conociendolo él, procuraba que el hijo estudiase tanto esta parte.

Hemos visto hasta aquí que Ismael dirixia los estudios de su hijo: y como la educacion que le dió contribuyó tanto á sus progresos en el Arte, y á su conducta en la vida civil, es forzoso decir algo de su caracter. Hombre tan duro para con sus hijos no se ha conocido. Exîgia de ellos un trabajo ímprobo, sin darles jamas la menor recreacion. Eran yá grandes, y no habian tratado, ni aun casi hablado con persona alguna del mundo, fuera de su familia; y muchos de los que trataba Ismael frecuentemente ignoraban que tuviese hijos. Su pasion á la Musica pudo solamente vencerle á admitir en su casa á un cierto Sr. Anibal, que por una rara combinacion, como veremos, hizo conocer al Rey el mérito del joven Mengs. Quando salia de casa dexaba cerrados á sus hijos; y á su vuelta se seguia una rigurosa residencia de la taréa que les habia señalado al tiempo de salir. Sus reprensiones eran, mas que

de

de padre, de amo severo; y en suma era un verdadero tirano en su casa. En Roma tenia igual método. Conducia á nuestro Antonio al Vaticano: le mandaba lo que habia de hacer aquel dia: y con un frasco de agua, y un pan le dexaba allí hasta las oraciones, que volvia para conducirle á casa, y hacerle dar razon de su estudio. Ya se supone que la cuenta era bien rigurosa.

Este modo de estudiar hizo tan reflexîvo al joven, que podia formar la historia de todos los pensamientos de Rafael. Yo logré varias veces el gusto de oirle explicar delante de las pinturas de las Estancias las idéas que tuvo Rafael haciendolas. Por el modo con que una parte está pintada demostraba que por aquella habia empezado, pues conserva su primera manera. En la siguiente, executada ya de otro modo, manifestaba la reflexîon que forzosamente debió hacer aquel Artifice para haber mudado. Notaba las enmiendas, y de ellas sacaba las razones. De suerte que acabando de recorrer así el quadro, se hallaba la serie de quantas idéas habian pasado por la cabeza de Rafael executando aquella obra: y esto lo explicaba con razones y observaciones tan claras y evidentes, que el entendimiento se rendia á ellas, como á demostraciones geométricas.

Esta educacion, tan favorable para el Arte, lo fue muy poco á la persona de Antonio, pues fomentó en él una habitual timidéz, que los que no la conocian tomaban por rusticidad: una grande ignorancia del trato del mundo, que le hacia faltar muchas veces á la política: unas modales atadas, que parecian desconfianza: y enfin un abandono de interés, que ha sido causa de su infelicidad mientras vivió, y de la de su familia.

Despues de tres años que estudió del modo sobredicho en

en Roma, volvió á Dresde, donde se aplicó á pintar á pastel, é hizo su propio retrato de dos maneras, y el de dicho Sr. Anibal. Por medio de este le conoció el Rey de Polonia; pero dudandose que un muchacho de tan poca edad fuese capaz de hacer tales cosas, ordenó aquel Soberano que en presencia de una Pintora Italiana, discipula de la célebre Rosalva Cariera, hiciese el retrato de su marido: y habiendose asegurado el Rey de su habilidad, le mandó hacer su propio retrato. En él juntó Mengs la mas perfecta semejanza, con la expresion de la bondad y nobleza que caracterizaban á aquel Monarca, de quien experimentó desde entonces la mayor estimacion y clemencia. Aquel año, que fue el de 45, se vió el Rey precisado á pasar á Polonia por causa de la guerra; y habiendo vuelto á Dresde quando se hizo la paz, quiso tener los retratos de toda la familia de Mengs, y mandó á Antonio executar el de su padre; y á su hermana mayor, que tambien pintaba con excelencia, el de Antonio: todos los quales hizo poner en su gavinete de pasteles. Antonio fue nombrado Pintor de cámara con 600. talares de sueldo, y con alojamiento, sin obligacion alguna mas que hacer con preferencia las obras que se le pidiesen, las quales se le pagarian al precio que él señalase.

No quiso Antonio aceptar esta fortuna, si no se le daba permiso para volver á Roma: pretension que escandalizó al Conde de Brull, Ministro el mas poderoso con su Amo; pero éste, lexos de ofenderse, alabó la idéa del Pintor, y le dió su licencia con infinita afabilidad.

Volvió, pues, á Roma con su padre y dos hermanas, y tomaron casa junto al Vaticano, para mayor comodidad de proseguir los antiguos estudios, dibuxando

pin-

pinturas y estatuas, y practicando Academias, y las lecciones de Anatomía en el hospital de Sancti-Spiritus. Hizo al mismo tiempo algunas miniaturas para complacer á su padre; y en estos exercicios empleó quatro años. Al fin de ellos se aplicó á la composicion, y pintó un quadro de una Sacra Familia, que fué muy aplaudido, y le dió á conocer en Roma, mereciendo que le fuesen á ver los primeros personages de la ciudad. Estos se empeñaron en que fixase aquí su residencia, ofreciendo obtener el permiso de su Amo, y además asegurarle cierto numero de obras: proposicion que era muy del gusto de Mengs, porque le proporcionaba poder continuar sus estudios á la vista de tantas maravillas del Arte como hay en Roma; pero su padre pensó que le sería mas útil llevarle á establecer en Saxonia, como lo efectuó. Antes de partir se casó con una doncella muy hermosa y honesta, llamada Margarita Guazzi, que habia conocido con motivo de buscar un modelo para la cabeza de la Virgen del referido quadro.

Aumentada así la familia, partió de Roma á fines del año de 49, y llegó á Dresde por navidad. La estacion rígida en aquel clima frio, y varios disgustos domésticos causaron grande melancolía á nuestro Mengs. Su padre, por último acto de despotismo, se apropió todo quanto habia dentro de casa, y hasta los sueldos devengados por su hijo, de suerte que le arrojó á la calle sin muebles, y sin dinero. Algunos amigos, y particularmente el buen Sr. Anibal, le ayudaron con humanidad: y sobre todo el Rey, y su hijo el Príncipe Electoral le consolaron, y mandaron dar casa cómoda y coche. Pidió además el título de primer Pintor de la corte: y Su Magestad se le concedió con gusto, en lugar de Mr. Silvestre que se retiraba á Paris,

y le aumentó su pension hasta mil talares, sin obligacion alguna. Desde aquel dia fueron infinitos los favores y honras que aquel Soberano y toda su Real Familia hicieron á Mengs: y yo puedo asegurar, en prueba de su buen corazon, que no se acordaba vez (y se acordaba muchas) de aquellos Señores, que no se enterneciese de gratitud.

Habia el Rey Augusto hecho fabricar una Iglesia bastante grande en su palacio, que se consagró el año de 51. y quiso que Mengs pintase el quadro del Altar mayor, y otros dos laterales. Pintó estos últimos en Dresde; y para hacer el otro pidió licencia de venir á Roma, tanto por motivo de recobrar su salud, que habia padecido mucho en aquel clima, como por hacer una obra mas perfecta en el pais de las bellas Artes. Su Magestad que sabía lo que vale esta diferencia de paises, y que estaba instruido en la historia de los Pintores, y de las ventajas que hallan en Italia para perfeccionar sus obras, le concedió la licencia que pedia.

En la primavera del 52 llegó Mengs á Roma con su muger y una hija nacida en Dresde, la qual es hoy muger de D. Manuel Salvador Carmona, Gravador célebre en Madrid. El ayre de Roma restableció la salud de Mengs: y la satisfaccion de verse en el centro de las Artes recreó su ánimo para trabajar con mas empeño. La primera obra que se le ofreció fue una copia del gran quadro de Rafael, llamado la Escuela de Athenas, para Milord Northumberland, cuyo encargo aceptó solamente por tener ocasion de estudiar mas y mas aquel gran Maestro; y confesaba despues, que entonces conoció quan imperfectamente habia entendido á Rafael en sus primeros años.

Acabada esta copia puso manos al gran quadro de Dres-

Dresde con el mayor empeño y gusto; y teniendole ya muy adelantado sobrevino la guerra entre la Emperatriz Reyna, y el Rey de Prusia, que ocasionó la invasion de la Saxonia, y fuga del Rey de sus Estados, á que se siguió la interrupcion de pagas. Reducido Mengs á la mayor estrechez, le fue preciso trabajar las obras que se le presentaban para particulares, á fin de mantener su familia, que cada año iba creciendo. Pensó que le convenia hacerse conocer mas del público con alguna obra que estuviese á la vista de todos: y por eso abrazó la ocasion de un quadro á fresco, que los Padres Celestinos querian se hiciese en la boveda de su Iglesia de San Eusebio. El P. Abad del Giudice, que deseaba que sus Religiosos no buscasen algun Pintor correspondiente al poquisimo dinero que querian gastar, fue á Mengs, y le propuso si le queria hacer; pero diciendole claramente lo poco que podia pagarle, y que debia hacer cuenta con trabajar de limosna; pues solo podia hacer los gastos de andamios y albañiles, y regalarle 200.pesos. Sin embargo de tan iniquas condiciones, aceptó la empresa con deseo de hacerse conocer, y de exercitarse en un genero de pintura en que nadie se empleaba entonces en Roma; pues D. Corrado Giaqüinto habia pasado á Madrid. Acabada esta obra, mereció aplauso general, teniendose antes por imposible que se pudiesen hacer semejantes tintas á fresco; y aunqüe la composicion no era del gusto de los Pintores de las últimas escuelas, no pudiendo condenarla por defecto esencial, fue celebrada aún mas allá de lo que su mismo autor esperaba.

Quando partió de Dresde le habia dado el Rey orden de pasar á Nápoles para hacer los retratos de toda aquella Familia Real, prohibiendole pedir precio por ellos. Esto

iba bien quando las pagas de su corte estaban corrientes; pero habiendose interrumpido por la razon arriba dicha, sin esperanza de que se restableciesen, era forzoso pensar de otra manera. El Duque de Cerisano, Ministro de aquella corte en Roma, le instaba para que fuese á hacer dichos retratos, pidiendo lo que quisiese; y Mengs le entregó una razon de los precios á que se le pagaban sus obras en Saxonia, protestando no obstante con la orden que tenia de su Amo. La respuesta que se le dió fué, que la Reyna habia dicho que era demasiado precio para retratos, y que no era necesario que él los hiciese. Este fue uno de los muchos tiros que la envidia de los Artifices cortesanos puso en obra contra Mengs, el qual por su carácter honrado y sencillo era incapáz de conocerlos, ni de repararlos. En consecuencia de esto sucedió, que habiendole el Rey de Nápoles encargado hiciese un quadro para su Capilla de Caserta, adelantandole 300. cequines por la mitad del precio, se halló con una carta del Arquitecto principal de S. M. en que le decia, que podia irse despacio en su quadro, porque en muchos años no se necesitaria de él. Pocos dias despues volvió de Nápoles el Conde de Lagnasco, Ministro de Polonia en Roma, y aseguró â Mengs, que la Reyna estaba muy enojada con él, por no haber querido ir á hacer los retratos, ofreciendole lo que habia pedido; y que no queriendo tampoco acabar el quadro de Caserta, habia sido preciso encargar los demás á otros Pintores. Esto manifestó á Mengs el manejo secreto de la emulacion, y como se abusa de la autoridad mas respetable.

Para desmentir esta calumnia concluyó presto Mengs su quadro, y le llevó á presentar al Rey al tiempo que estaba

pa-

para partir á España á tomar posesion de aquellos Reynos por muerte de su hermano el Señor Fernando VI. Le recibió S.M. con suma benignidad, y le dió al partir la comision de hacer el retrato del hijo que dexaba Rey en Nápoles; pero tambien para esto tuvo sus dificultades; y aun le hicieron entender que haria bien en irse de allí.

Vuelto á Roma emprendió pintar la boveda de la galeria de la villa del Cardenal Alexandro Albani, donde representó á Apolo, con la Memoria, y sus hijas las Musas. En esta obra se aprovechó mucho de las observaciones que hizo en las pinturas antiguas de Herculano, que habia visto en el Muséo de Pórtici. Figuró un quadro puesto en el techo, conociendo ser grande error el hacer estas obras con el punto *de abaxo arriba*, segun el estilo moderno, pues así no se pueden evitar los escorzos desagradables, que siempre esconden la hermosura de las figuras; pero por no chocar enteramente la moda, pintó los dos quadros de los lados, donde no cabia mas que una figura en cada uno, escorzados al gusto moderno. Al mismo tiempo hizo varios quadros á oleo para particulares: una Cleopatra suplicante á los pies de Cesar: una Nuestra Señora con el Niño, San Juan y San Joseph: y otras tres medias figuras que fueron á Inglaterra; como tambien una Magdalena de cuerpo entero para el Príncipe de S. Gervasi de Nápoles.

De este modo pensaba permanecer establecido en Roma, quando Carlos III. que en un solo momento habia penetrado en Nápoles el mérito de Mengs, le convidó á pasar á España á su servicio, por medio del Sr. D. Manuel de Roda, entonces su Ministro en Roma, ofreciendole dos mil doblones de sueldo, casa, coche, y todos los gastos de pintura: y en caso de aceptar, le proporcionaba la

oca-

ocasion de dos navios de guerra, que de Nápoles debian volver á España. En ellos se embarcó Mengs con su familia, y llegó á Alicante felizmente el 7 de septiembre del 61.

Llegado á la corte, fue recibido del Rey con tanta bondad, que él mismo quedó pasmado: y S. M. se la continuó siempre, á despecho de la envidia, y de muchas estrañezas del mismo Mengs. Tenia el Rey á su servicio quando este llegó á Madrid á D. Corrado Giaquinto, el mejor Pintor á fresco que se conocia en la escuela Napolitana, y á D. Juan Bautista Tiépolo, el mayor de la Veneciana. Sin embargo de eso, luego que Mengs hizo ver su primera obra, no obstante que en nada se parecia á las de aquellos, toda la Nacion le aclamó por el gran Pintor que era. La emulacion misma debió fingir el aplauso, para poder con mas seguridad y recato aprovechar su veneno.

El numero de las obras que Mengs hizo á fresco y al oleo en España es increíble, atendido el tiempo y poca salud que tuvo. Daré á continuacion de estas Memorias una noticia de todas ellas; contentandome ahora con apuntar las principales. Comenzó por la pintura de una boveda de la cámara del Rey, donde representó la Corte de los Dioses, en que hizo ver la expresion mas sublime, la correccion mas pura, y las tintas mas suaves á fresco que haya conocido ningun otro Pintor del mundo. Los ignorantes, al mismo tiempo que se quedan encantados de esta pintura, hallan fria su composicion; porque están hechos á juzgar solamente por los ojos, y á usar poco ó nada del entendimiento. Aquel reposo de las figuras, y aquel caracter de divinidad, que oculta todas las qualidades y necesi-

da-

dades humanas, no puede mover á los que están hechos al estrépito y gresca de Jordan, y á las estropeaduras de Corrado.

En una sala destinada para la Reyna pintó despues la Aurora con el mismo estilo: y parece que las Gracias, en premio de haberlas pintado tan hermosas en la primera boveda, le guiaron la mano para representar la esposa de Titón. En las quatro fachadas pintó las quatro estaciones del año con alusiones tan bellas, que la imaginacion no puede concebir cosa mas allá.

En el apartamento de la Princesa hizo quatro quadros de las quatro partes del dia con la misma belleza y gracia que caracterizan todas sus demás obras. Todo ríe en aquella cámara destinada á una Señora que es la alegria y consuelo de la Nacion. En el Altar del Oratorio privado de S. M. pintó á fresco un Nacimiento en el corto tiempo de ocho dias: y allí manifestó quan dueño era de su Arte, pues supo executar con la priesa de Jordan las bellezas corregidas de Rafael.

Por aquel tiempo pintó asimismo diferentes quadros al oleo para el Rey y demás Personas Reales; y S. M. cuyo gusto delicado en las Artes no se desmiente jamás, le encargó todos los quadros que adornan la cámara donde duerme, hasta las sobrepuertas. Entre ellos haré ahora solamente mencion de la pintura del Descendimiento, por ser la obra mas singular que han visto los hombres. Cada Pintor regularmente ha sobresalido en una parte, que ha dado carácter á sus obras: Apeles en la gracia, Aristides y Rafael en la expresion, Corregio en el clarobscuro, Ticiano en el colorido &c.; pero el juntar todas estas cosas, y producir iguales bellezas en el género gracioso, en

el

el robusto, en el natural, y en el alterado, y conducirlas todas con la misma filosofía, estaba reservado á solo Mengs. Quien vea sus quadros graciosos no creerá que la misma mano haya podido pintar éste. Todo él respira dolor y tristeza. El tono general de color se parece al modo Dórico de la Música y de la Arquitectura. Cada figura muestra aquel grado de dolor que corresponde á su carácter. En el Christo muerto se ve un cadaver que ha padecido infinito; pero en medio de eso se distingue que fué un cuerpo perfecto, y de una belleza divina. No le desfiguró con llagas y sangre, como otros Pintores de fama, que pusieron todo su estudio en estropear y hacer mas horroroso un muerto: gente ignorante, que trabaja para los sentidos materiales de otros ignorantes como ellos. Mengs era filósofo, y pintaba para los filósofos. La Virgen en pié, y con la vista fixa en el cielo, parece que ofrece al Padre el sacrificio del mayor dolor que la humanidad puede sufrir. La postura estática é inmobil, los brazos abiertos y caídos, los músculos de la cara sin movimiento, y enfin su manto azul, con la túnica de un color caido contrapuesto á la palidéz del rostro, forman una expresion que no se puede mirar sin enternecerse. En la Magdalena ya el dolor es mas humano, y se ocupa en el cuidado del cadaver. Una gran quantidad de lágrimas, que derraman sus hermosos ojos, dan indicio de la ternura de su corazon. San Juan, con los músculos de la frente hinchados, y con los ojos preñados de sangre, en vez de lágrimas, dá á entender la intension de lo que padece un joven robusto, que no puede prorrumpir en llanto. Un criado, que llevando un vaso de aromas para el sepulcro, se detiene á contemplar este expectáculo, exprime aquella estúpida situacion propia de quien padece ma-

maquinalmente, y sin interés: las otras figuras accesorias muestran aquella pena que tambien deben sentir con la propia materialidad. Enfin lo que hay del país, y del lugar de la pasion, está solamente señalado, para no divertir la vista de la accion principal; y todo muestra el horror de la escena en que padeció el Señor del universo. Este quadro se debe llamar el quadro de la filosofía: y con mas verdad que de las pinturas de la ruína de Troya en el templo de Juno Cartaginesa se podria decir:

Sunt lacrymæ rerum, & mentem mortalia tangunt.

Ocupado Mengs en adornar el Palacio de su Amo, quiso tambien hacerse util formando en España un escuela de las Artes, y propuso á la Academia, de la qual le habian hecho miembro, varios reglamentos segun sus idéas. Estos fueron abrazados; pero al ponerlos en práctica halló que la vanidad y la pasion supieron tender tales redes á su incauto é inocente genio, que no solo no se hizo, si no que se logró digustarle de sus proyectos, y aun rebajar su reputacion. Corramos un velo sobre esta escena, y olvidemosla por honor de la humanidad.

La melancolía, la ningüna diversion, y el desatinado método de trabajar arruinaron del todo la salud de Mengs. Antes del alva se ponia á pintar á fresco; y sin intermision, ni para comer, seguia hasta la noche. Entonces, tomando muy poco alimento, se entregaba en su casa á un nuevo trabajo de diseñar y preparar sus cartones para el dia siguiente. Habia enviado á Roma su familia; y así se veía privado del único consuelo y desahogo que su ánimo podia tener. Agravóse su enfermedad, perdido el estómago, y con una consuncion tal, que nadie creyó pudiese evitar la muerte. Viendole asi el Rey, le concedió licencia para ve-

nirse á Roma; pero no pudiendo llevar la fatiga del viage, le fue forzoso detenerse en Mónaco: donde la habilidad de un Médico, y la bondad del ayre le dieron fuerzas para continuar el camino. Llegado aquí, comenzó á dilatarsele el espíritu, y se recuperó bastante. Pintó un quadro de Christo y la Magdalena en la situacion del *noli me tangere*: y despues emprendió otro mucho mayor para el Rey, que representa el Nacimiento. Su intencion fue luchar con Corregio en su famosa *Noche*. La posteridad juzgará si luchó bien, y si venció. Como en el quadro del Descendimiento toda la escena representa el dolor mas sublime; al contrario en este exprime la belleza mas risueña que los sentidos y la razon pueden gozar. No se ve otra luz que la que despide el Niño Dios; y todo está iluminado de forma que la vista parece se pasea por detrás de las figuras. Sus carnes son tan verdaderas, que aunque Ticiano hubiera sido capaz de hacerlas iguales, no las habria seguramente sabido escoger con aquella propiedad que Mengs las escogió. La Virgen no es una hermosa aldeana ó paysana, como las que para semejantes casos escogia Rafael; que nunca se elevó sobre lo mas hermoso que hallaba en la naturaleza. Mengs supo figurar una belleza heroica, y media entre la divinidad y la humanidad. Entre los pastores y acompañamiento está su retrato. Hizo tambien para el Rey dos quadros pequeños de San Juan y la Magdalena, que ha gravado su yerno Carmona.

Por este tiempo le propusieron de parte del Papa Clemente XIV. que pintase alguna cosa en el Vaticano: y como esto lo deseaba infinito por dexar alguna memoria en aquel emporio de las Artes, aceptó la proposicion; pero con la protesta de que no se le hablase de paga. Empren-

prendió, pues, la pintura de la cámara del Muséo que se destinaba para custodia de los fragmentos de *Papyros* antiguos. En el quadro de enmedio de la boveda representó el mismo Muséo, y en él la Historia, que sobre el Tiempo enojado escribe sus memorias. Jano enfrente: y á su lado un Genio * en acto de llevar al Muséo algunos rollos de Papyros. La Fama volando anuncia al mundo el Muséo; y sin ser tan horrenda como la hermana de Encélado, se conoce no obstante que es *pedibus celerem & pernicibus alis.* La composicion de este quadro; su colorido, tanto ó mas brillante y suave que si fuese al olio; la magia de su clarobscuro; la expresion de quanto hay en él; y una cierta harmonía y reposo que halla la vista, y la detiene, hacen esta pintura el primer fresco del mundo, sin alguna exageracion. En las dos sobrepuertas representó á Moises y á San Pedro sentados en nichos acompañados de Genios. En la fisionomía del primero se ve la autoridad del Legislador confidente de Dios; y en la del segundo la Fe, que no exâmina. Pintó este ultimo á temple, por no dañar con la cal del fresco á las doraduras que entretanto se habian hecho en los adornos. Los quatro Genios que acompañan los nichos son de una belleza ideal tan sublime, que los ojos no se cansan de mirarlos, ni el entendimiento de admirarlos. Los adornos de este prodigioso gavinete están hechos por sus diseños y direccion, y aluden á las Artes Egypcias, por ser los Papyros manufactura de aquel país. Los marmoles y bronces, y la Arquitectura de todo

 tie-

* Por *Genios* entiendo aquellas figuras de muchachos que usan la Escultura y la Pintura para acompañar sus composiciones. Vienen del Gentilismo, en el qual significaban ciertos espiritus, ó semidioses que producian y conservaban las cosas, y cada una tenia el suyo.

tiene la misma alusion; y no hay otra cosa sino el pavimento que no se haya executado con diseño de Mengs.

Quando hacía esta obra habia cerca de tres años que Mengs estaba en Italia muy recobrado de salud, y por consiguiente sin buena razon para detenerse tanto, y sin dar cuenta al Rey; que sin embargo le continuaba sus pagas, como si le estuviese sirviendo en Madrid. Habia ademas emprendido la obra de los Papyros sin licencia, y sin noticia suya. Otro Amo que Carlos III. se habria cansado de este abuso de bondad; pero lo inagotable de su paciencia se contentó con hacerme preguntar reservadamente las razones que detenian á Mengs en Italia. Yo dixe á S. M. la verdad, escusando á Mengs con su pasion por las Artes de Roma: la ternura por su familia, de la qual no tenia valor para separarse: el amor de la gloria, tan propio y escusable en un Artifice de su mérito, en dexar una memoria al lado de la de Rafael: y enfin hice valer su delicadeza en no haber querido admitir paga de otro Soberano quien servia al Rey de España; prometiendo al mismo tiempo que yo haria de modo que partiese presto para Madrid.

A la insinuacion indirecta que le hice se turbó, y tomó la resolucion precipitada de dexar incompleta la obra de los Papyros, y partir inmediatamente. Ninguna reflexîon fue capaz de detenerle, y se fue á Nápoles para hacer los retratos de aquellos Soberanos, que tenia prometidos á su Augusto Padre. En vez de despachar dichos retratos segun la priesa con que habia partido de Roma, se detuvo en Nápoles todo el invierno, y volvió con solas las cabezas pintadas. Llegado aquí, no pudo resistir á la tentacion de acabar lo que le faltaba de la cámara de los Papyros; y entonces fue quando pintó el San Pedro de que hemos hablado.

En-

Enfin arrancó de Roma para ir á España con toda su familia, á excepcion de sus cinco hijas que dexaba en un convento al cuidado de su cuñado Mr. Marron. Quatro meses despues pasando yo por Florencia para ir á Parma me le hallé allí detenido de su regular irresolucion; y á mi vuelta dos meses despues sucedió lo mismo. Entonces hizo mi retrato en el poco tiempo que me detuve en Florencia: y su amistad le empeñó en hacer una maravilla del Arte. Vuelto yo á Roma, y debiendo partir para España cinco meses despues, le volví á hallar en Florencia; pero pude determinarle á que finalmente partiese. Dexó en aquella Corte dos quadros, uno para la Señora Infanta Gran Duquesa, y otro para el Gran Duque, á quienes en varias ocasiones retrató, con toda su familia. El primero representa la Virgen con el Niño, San Juan y dos Angeles á los lados, todas un poco mas de medias figuras. La belleza de esta pintura encanta á los inteligentes, y á los que no lo son. Todo es ideal en ella: la naturaleza no ofrece objetos tan hermosos. El otro quadro es del sueño de San Joseph. Parece imposible expresar mejor los efectos del sueño; y al mismo tiempo se conoce, que es un hombre que se ha dormido agitado de cuidados. En esta ocasion pintó su retrato, y le colocó en la galeria de Florencia en la serie de los Pintores ilustres que tienen allí los suyos de propia mano de cada uno. Y antes de partir de aquella ciudad acabó el retrato del Cardenal de Zelada, que habia empezado en Roma, é hizo otras obras menores.

En estos años que Mengs se detuvo en Italia mudó, ó por mejor decir, mejoró en mucho su manera.* Quien coteje

* *Manera* en pintura se toma en bueno y en mal sentido. Por el primero se entiende lo mismo que estilo; y asi decimos, por exemplo, que Ra-

teje sus obras anteriores con las que pintó despues hallará esta diferencia. El estudio mas maduro que hizo del antiguo; y sobre todo, lo que meditó á vista de las pinturas de Herculano, le manifestaron la verdadera fuente de la belleza, y los caminos por donde los Griegos la encontraron. En sus primeras obras, no obstante su correccion, su colorido, y su poesía, se ve algunas veces el estudio y la lima. En las últimas todo es facilidad, todo gracia: parece que están hechas con la misma fuerza insensible y oculta con que hace las suyas la naturaleza. Su clarobscuro tiene tambien mas fuerza, y los efectos de la reflexîon de la luz y perspectiva aerea hacen una ilusion tal, que los ojos gustan un oculto deleite, que no hallarán en ningun otro Pintor.

Con este estilo pintó en Madrid el gran Salon donde come el Rey: obra que ella sola daría reputacion á muchos Pintores. Sobre la mesa de S. M. figuró la apoteosis de Trajano, Principe Español el mas bueno de quantos ocuparon el trono de los Cesares, y modélo del Trajano que hoy rige la España. Enfrente está el templo de la Gloria, adonde le conducen todas las Virtudes, enlazando la composicion. De esta pintura, y de todas las demás que Mengs dexó en España, darémos noticia separadamente.

En el Teatro del Palacio de Aranjuez pintó la boveda, y enmedio de ella el Tiempo enojado, que arrebata al Placer, de cuya cabeza se caen las flores que la coronan. Esta fi-

Rafael tuvo tres maneras. Por el segundo entendemos aquella práctica que toman los malos Pintores de copiarse á sí mismos, y repetirse, apartandose de la verdad; de suerte que todo lo hacen con unas mismas formas, y de un modo solo. Decir de un Pintor que es *amanerado* es lo peor que se puede decir de él. Jordan, Solimena, Corrado, y toda su escuela son modelos de amanerados.

figura es de las mas graciosas que compuso Mengs; y en su expresion se ve la injuria del tiempo, y la leccion de aprovecharse de él. Lo demás de la boveda está acompañado de Cariátides á clarobscuro, que serán un monumento y escuela del dibujo de aquel grande hombre.

Parece imposible que en poco mas de dos años que esta vez estuvo Mengs en Madrid hubiese podido pintar tantas cosas como pintó; pero la dificultad cesa quando se considera la aplicacion y trabajo ímprobo de un hombre que en toda su vida no se distrajo á otra cosa que á pintar y estudiar.

Estas taréas acabaron de postrar su salud, y movieron el ánimo del Rey á condescender con sus deséos de retirarse á Roma, centro de su anelo. S. M. le trató con la generosidad que es propia suya, dexandole plena libertad, y tres mil escudos de paga, con otros mil mas divididos en pensiones para dotes á sus hijas.

Puesto ya Mengs en Roma enmedio de su familia, establecida su reputacion por todo el mundo, y con fondos para no deber comprar su subsistencia con el trabajo, parece que debia ser el hombre mas tranquilo y feliz del universo. No obstante sucedió todo lo contrario. A poco tiempo perdió á su muger, á quien idolatraba, porque verdaderamente lo merecia, pues era un espejo de virtud, de honestidad, y de complacencia por su esposo; y desde aquel punto se le alteró la imaginacion de manera, que fue un continuo martirio de sí mismo, y de los que vivian con él. Sus males antiguos cobraron nuevas fuerzas, y se descubrieron otros de nuevo. La impresion del frio, que siempre le fue contrario, y que en aquel invierno fue aquí excesivo, le hizo dar aun mas en el extremo de vivir

y

y pintar en quartos cerrados, con chimenéa fuerte, y estufa, á que se añadia un brasero. Este excesivo calor enrarecia y secaba el ayre mas allá de lo que convenia para la respiracion. Sus pulmones perdieron la elasticidad, y recibian las emanaciones dañosas de una infinidad de colores minerales que el calor habia disuelto en el anviente. Muchas veces me sucedió haber de privarme de su compañía, no pudiendo mi cabeza tolerar aquella atmosfera apestada de su quarto. Quando pintaba á fresco aun era peor, porque á lo sobredicho se añadia la postura forzada contra las bovedas, y respirar los hálitos venenosos de la cal, y de los minerales que se usan en aquel genero de pintura. Su linfa se espesó de manera que no nutria la sangre. Sus musculos y vasos perdieron la elasticidad: perdió tambien quasi del todo la voz: le atormentaba una tos hueca y seca; y su semblante parecia un verdadero cadaver. Los Médicos ignorantes le declararon tísico.

No obstante este deplorable estado de salud y postracion de fuerzas, ni un dia interrumpió sus trabajos. Acabó un quadro de Andromeda y Perseo, que años antes habia empezado, en que hizo ver el caracter heroico de los Griegos: caracter que no puede gustar á los vulgares aficionados, que no conocen las bellezas ideales. Este quadro yendo á Inglaterra fue apresado por un Capitan Francés que arrivó á Málaga, desde donde le remitió por tierra, pasando por Madrid, de regalo á Mr. Sartine, Ministro de la Marina de S. M. Christianísima.

En los ultimos meses de su vida hizo un carton á lapiz de un Descendimiento diferente del que tiene el Rey en su Cámara; y siendo el mismo asunto repetido, supo sin embargo variar la composicion y las expresiones de manera,

ra, que no puedo hallar voces con que explicarle. El mayor filósofo desde Sócrates acá, no ha descrito los movimientos del alma con la propiedad, calor y dignidad que los expresó Mengs en las figuras de aquel dibuxo con solos dos colores. Quando escribo esto toda Roma está admirando tal prodigio del Arte; y el Marques Renucini de Florencia ofrece ya veinte mil reales por él.

Antes que partiese Mengs para España la ultima vez le habian dado comision de pintar un quadro para San Pedro en el sitio en que hoy está la caída de Simon Mago de Vani. El parage es peligroso por la desgracia de otro Pintor que aun vive, y vió desechada la obra que le hicieron executar para allí. Mengs á su vuelta á Roma pensó emprender este quadro, á pesar del disgusto que le causó la ignorante petulancia del Prelado que corria con las cosas de aquella Iglesia. Pensó, pues, mudar el asunto, y representar la entrega de las llaves á San Pedro: porque siendo este el paso mas importante de la vida del Principe de los Apostoles, y que da fundamento á este gran templo, y á tantas cosas más, no hay quadro en él que le represente. Quantos Pintores han manejado este asunto expresaron la alegoría de las palabras de Christo con la material entrega á la mano de unos llavones, como si fuesen los de la bodega, ó del pajar. Mengs, sublime y espirituoso en sus idéas, pensó figurar á Christo que con una mano confirma á S. Pedro, y con la otra levantada le señala al Eterno Padre, que en un trono de magestad ordena á uno de sus Angeles vaya á llevar á San Pedro las llaves, (que aquí no hacen el principal papel); y al mismo tiempo parece que escribe con el dedo en una tabla de marmol sostenida de sus ministros: *Quodcumque ligaveris super terram, &c.* La sublimidad de la

expresion del Padre hace ver al Criador de todas las cosas: en la de Christo se ven la bondad y el amor: en la de San Pedro la fe mas resuelta y determinada: en cada uno de los demas Apostoles significa lo que corresponde á su edad y circunstancias. La inteligencia de la composicion, el reposo de la vista, la propiedad de los ropages, la naturalidad de los pliegues, y la contraposicion que habria hecho lo sério de los vestidos con las carnes de los Angeles de la Gloria, prueban bien que Mengs destinaba su quadro á la competencia de tantas maravillas como encierra aquel templo. De todo esto no ha quedado mas que un bosquejo bastante concluído á clarobscuro de cinco palmos de alto: que quiza porque sale de lo regular de las composiciones ordinarias, no le han adquirido aquellos Señores; y probablemente irá á parar á manos de algun profano.

Vamos ahora á la ultima obra en que Mengs echó el resto de su saber, y en que se superó á sí mismo. Habíale el Rey ordenado tres quadros grandes para la Capilla nueva del Palacio de Aranjuez, y empezó por el principal, que representa la Anunciacion de Nuestra Señora. Despues de haber trabajado dos meses en pensar y diseñar este quadro, la mañana que le empezó estaba yo presente con Mr. Hewetson hábil Escultor, que modelaba mi retrato baxo la direccion del mismo Mengs. Oímos que silvaba y cantaba á solas, y le preguntamos la causa. Nos dixo, que repasaba una sonata de Corelli, porque pensaba hacer aquel quadro por el estilo de la Música de aquel famoso Compositor. Los Pintores modernos, hechos á recibir aplausos de los que se apropian el título de inteligentes, se reirán tal vez al oír que un quadro se hace por una sonata; pero de otro modo pensarían si supiesen con fundamento la profesion, y estudiasen

nu

un poco mas lo que estudiaban los Griegos. No hay cosa mas parecida á la Pintura que la Música : una y otra son Artes de imitacion : tienen por objeto la belleza, y necesitan de la harmonía. Un sonido qualquiera no es bello porque esté bien imitado ; ni una pintura bella porque imite bien un objeto. Uno y otro serán copias fieles, y no más. Podrá deleitar los sentidos una música ; pero como dice Platon en el segundo de las leyes, solo es laudable aquella que exprime la belleza. Ni la deben juzgar los sentidos, sinó la razon de los buenos é inteligentes. Las leyes que él llama *citaredas* no permitian á los Griegos usar un *modo* de Música diferente del que pedia un asunto : y por translacion aplicaban las denominaciones músicas á las demas cosas, como vemos que Diógenes Laercio, para explicar la simplicidad y seriedad del vestido de Polemón, dice que se parecía al modo Dórico de la Música.

Mengs, que habia penetrado tanto en las delicadezas de los Griegos y de su Arte, sabia que en un asunto campestre y pastoril debia usar del modo peonio, y no del ditirámbico ; y en un bacanal de éste, y no de aquel. En un Descendimiento del modo Dórico ; y en un Nacimiento, ó una Anunciacion del género cromático alegre y gracioso. Quien vea qualquiera de sus quadros hallará observada esta conveniencia ; y sin saber cómo, sentirá interiormente la suave impresion que debe causar aquel determinado género.

Su caracter noble y elevado le hacía aborrecer todo asunto bajo y plebeyo. No podia sufrir la Música *bufa*, ni las *bambochadas* ; y mucho menos los ridículos grotescos ó arabescos ; en lo qual pensaba como Plinio, Vitruvio, y toda la sana antiguedad.* En efecto estas cosas hablan

* Ninguna cosa mueve tanto la indignacion del buen Vitruvio quanto este depravado gusto de los grotescos, ó arabescos. Oigase como se ex-

blan solamente á los sentidos, y la Música y Pintura séria y heroica á la razon mas purgada, y excitan idéas sublimes que engrandecen nuestra naturaleza. En una palabra, lo primero es todo material, y lo segundo todo alma: á que se añade la facilidad en lo uno, y la dificultad en lo otro.

Empezó Mengs, como he dicho, el quadro de la Anunciacion segun el caracter de la Música de Corelli, en que la harmonía está tan bien distribuida, que los sentidos se hallan comovidos igual y blandamente, sin que un tono mas fuerte ó mas débil destruya la dulce impresion del otro, y sin que por eso peque en monotonía; lo qual detiene con placer la vista, que con repugnancia se aparta del obgeto. La Virgen es de una hermosura ideal, y parece imposible que la mente humana se haya podido elevar hasta allí. Expresa la humildad, y la modesta alegria, despues de pasada la

explica en el lib. 7. cap. 5. aquel juicioso Autor, que quizá servirá de correctivo al torrente de la corrupcion de la Pintura, que algunos han resucitado en estos ultimos años, apoyandose al exemplo de Rafael.

,, Estas pinturas (las buenas) que los antiguos copiaban de las cosas ,, verdaderas, se han abandonado ahora por depravada costumbre; y se ,, pintan en las paredes monstruos, en vez de imágenes de cosas verdade- ,, ras. En lugar de columnas se figuran cañas; y por frontispicios se po- ,, nen arabescos istriados con ojas rizadas y encrespadas; ó candeleros que ,, sostienen figuras y casas pequeñas; y sobre los frontispicios hacen nacer ,, muchos ramos tiernos que retorciendose acaban desatinadamente en mas- ,, carones; y ademas flores, que despuntando de sus ramos, acaban en ca- ,, bezas semejantes unas á hombres, y otras á animales. Estas cosas no ,, existen, no han existido, ni pueden existir; y sin embargo ha preva- ,, lecido tanto esta nueva moda, que por ignorancia se prefieren al verda- ,, dero mérito del Arte. En verdad ¿cómo puede una caña sostener un te- ,, cho? ó un candelero una casa con todos los adornos del frontispicio? ,, ó de un ramo tan delgado y tierno nacer una figura sentada? ó enfin ,, una raiz ó tronco producir de una parte flores, y de otra cabezas? ,, Las gentes, no obstante saber que estas cosas son falsas, no las re- ,, prueban; y al contrario gustan de ellas, sin reflexîonar si pueden ser ,, verdad ó nó: por lo que, ciegas de preocupacion, no saben distinguir lo ,, que puede ser, y lo que no puede ser segun razon y reglas convenien- ,,tes.

la primera turbacion. La belleza del Angel Gabriel, y de los demas de la corte, es correspondiente al caracter de ministros de Dios, y su expresion la de estar lleno de gozo en serlo para ministerio tan alto. Sobre todo resalta el Padre eterno; el qual, si con lo pequeño podemos dar idéa de lo grande, y con lo humano de lo divino, solo él nos puede hacer concebir la imagen del Omnipotente eterno Criador. Miguel Angel y Rafael le representaron siempre con aire severo y terrible, y con tunica morada, que le dá tono triste, y parece quisieron infunda terror. Mengs decia que el Padre eterno era el Padre de la gracia, y así le representó con vestido blanco, y con una expresion de magestad y de bondad, que hace amable hasta el imperio y el poder.

Esta fue la última obra de nuestro Mengs, habiendo muer-

„ tes. No se debe jamas aprobar pintura alguna que se aparte de la imita„ cion de la verdad: y por mas que esté executada con excelencia, será „ siempre condenable, si no se halla una razon clara y cierta de su com„ posicion." Se puede ver como continua Vitruvio dando las mas juiciosas reglas para juzgar de tales obras.

En quanto á las pinturas de paises, marinas, y bambochadas, que introduxo en Roma Ludio en tiempo de Augusto, puede verse el juicio que de ellas hace Plinio lib. 35. cap. 10. donde por contraposicion de estas pinturas que se hacian en las paredes con tan desatinado gusto, alaba las de historia, que solas conocieron los Griegos: y concluye con estas palabras: *Sed nulla gloria artificum est, nisi eorum qui tabulas pinxere: eoque venerabilior apparet antiquitas.*

Por *Bambochada* se entiende un asunto bajo, plebeyo y ridículo. Viene este nombre de un cierto Pedro Laar Pintor Flamenco, feo y corcobado, que en el siglo antecedente pintaba estas cosas en Roma, donde le pusieron por apodo el *Bambocho*. Es un genero de Pintura despreciable, y que pide poquisimo talento y correccion. La escuela Flamenca ha sobresalido en él, creyendo que la fiel imitacion de qualquiera cosa hace todo el mérito de la Pintura; y así han tomado sin discrecion una parte por el todo del Arte. Palomino en su elogiadora é indecisa explicacion llama á las *bambochadas, baratijas*, y *bodegoncillos*.

muerto mientras la pintaba, y precisamente trabajando en el brazo de San Gabriel que tiene la azuzena. Pocos conocerán que esta pintura no esté concluída; pero lo cierto es que le faltaba aun mucho para darla aquello que él llamaba la ultima gracia. Mengs enfin murió dexando incompleta su Anunciacion, como Apeles su Venus. Uno y otro se propusieron superar todas sus obras anteriores en su último quadro; y ninguno de los dos le concluyó, ni se halló quien fuese capaz de hacerlo: *Apelles inchoaverat aliam Venerem Cois, superaturus etiam suam illam priorem. Invidit mors peracta parte; nec qui succederet operi ad præscripta lineamenta inventus est.* Enfin este quadro de la Anunciacion de Mengs ha tenido la misma suerte del Iris de Arístides, de los Tindáridas de Nicómaco, de la Medea de Timómaco, como de la Venus de Apeles, que hemos dicho: pinturas todas que dexaron sus autores sin acabar, y que, como dice Plinio, eran mas estimadas que si fuesen concluídas; porque *lineamenta reliqua, ipsæque cogitationes artificum spectantur; atque in lenocinio commendationis dolor est: manus, cum id agerent extinctæ, desiderantur.*

No es esta circunstancia la sola que hace semejantes estos dos grandes Pintores Apeles y Mengs. El antiguo gozó del favor y estimacion de Alexandro; y el moderno del de un Carlos III. Aquel y este se han distinguido por la gracia que imprimieron en sus obras, esto es, por aquella cosa que se siente mejor que se explica, y consiste en una cierta suavidad en los contornos, facilidad en los movimientos, que no muestran nada forzado: en el escoger aquel preciso movimiento que toman todas las partes quando se muestran agradables; y enfin en la naturalidad y harmonía de composicion y colorido. Apeles era sincero has-

hasta confesar que le excedia Amphion en la composicion, y Asclepiodoro en la perspectiva. Mengs no le cedia tampoco en sinceridad, como veremos por algun exemplo; pero seguramente que aquellos dos Griegos no supieron mas que el de perspectiva y composicion. La injuria del tiempo nos ha privado de los escritos de Apeles; y Mengs será probablemente mas feliz con los suyos. Por fin aquel acordaba sus colores con un barniz que, segun Plinio, unia las tintas, y las defendia del polvo y las manchas. El barniz de que usaba Mengs no cede ciertamente al de Apeles, á despecho de lo que han murmurado algunos Pintorcillos ignorantes.

Parecerá á alguno que con estos razonamientos voy huyendo del doloroso paso de la relacion de la muerte de mi Amigo. Confieso que mi sensibilidad padece mucho al renovar tan funesta escena; pero pues el deber pide que se haga, referiré muy brevemente aquella tragedia miserable.

La fatiga y los males habian reducido á Mengs á un estado increíble de debilidad; pero no se perdia la esperanza de recuperarle, si se le hubiese podido reducir á un metodo de vida mas tranquilo y descansado. Su impaciencia, unida á la imaginacion mas ardiente, le hicieron dar oidos á un charlatan paisano suyo, que prometió curarle en muy pocos dias; y para ello le dió secretamente, sin que su Médico, ni alguno de la familia lo notase, un purgante violento, que acabó con las pocas fuerzas que le quedaban, y le ocasionó varios deliquios, en que se le creyó muerto. Recobrado malamente de este ataque, le quedó un gran devaneo de cabeza; y se le fixó la idéa de mudar casa, molestando á todas sus gentes para que fuesen á ver y tomar quantas desalquiladas habia en Roma: siendo de notar,

que

que entonces tenia tres, una que fabricaba, y dos alquiladas. Sin embargo una mañana se hizo de repente transportar á una posada de la calle que llaman *de' Condotti*, adonde llevó consigo la molesta compañia de sus males y de sus idéas; y así á pocos dias se mudó á otra en la calle Gregoriana. Continuando allí su comunicacion clandestina con el empírico, le persuadió que tomase ciertos jazmines que distribuye una monja de Narni con mucha fama de milagrosos: y para complemento de la maldad, mezcló con ellos, segun hemos sabido despues, una fuerte dosis de antimonio diaforético, que en poco tiempo acabó con aquella máquina ya medio destruída. De este modo la charlatanería y la superstícion se convinaron para privar al mundo de un hombre tan digno de mas larga vida; pues habia vivido solos 51 años y tres meses.

Sus obras y sus escritos le aseguran lugar en el templo de la inmortalidad: y sus costumbres y fondo de bondad una dolorosa memoria en el corazon de sus amigos. Su cadaver fue sepultado, con asistencia de los Profesores de la Academia de San Lucas, en la parroquia de San Miguel á la falda del Ianículo. Despues he hecho yo colocar su retrato en bronce, modelado baxo su propia direccion, en el Panteon al lado del de Rafael. La inscripcion que he puesto debaxo dice así:

ANT. RAPHAELI. MENGS.
PICTORI. PHILOSOPHO.
JOS. NIC. DE. AZARA. AMICO. SUO. P.
MDCCLXXIX.
VIXIT. ANN. LI. MENSES. III. DIES. XVII.

Su

La vida y estudios de este hombre deberian servir de estimulo á los que se aplican á las nobles Artes para ponerse en el buen camino de la perfeccion. Su padre le dirixió bastante bien en la primera infancia, acostumbrando su vista á la exâctitud; pero yo le oí quejarse muchas veces de que le hubiese ocupado en diseñar estampas: porque aunque estas fuesen buenas en su genero, ya habian perdido en el gravado parte de la excelencia de sus originales: sus contornos son siempre mas *cargados*, * y se apartan de aquella simplicidad, que hace la verdadera belleza. El método de dar escrupulosa razon de todo es necesario; pero se debe usar con discrecion, porque sinó se acostumbra la juventud á reparar demasiado en las menudencias de cada parte, quitando la atencion del todo y de lo grande. Tambien se quejaba Mengs de que su padre le hubiese empleado en pintar á esmalte, y de miniatura, porque despues le costó trabajo el deshacerse del gusto *seco* **, que lleva consigo aquel genero. Verdad es que Mengs supo libertarse enteramente hasta de este defecto quando en sus ulti-

E

* No hay voz en nuestra lengua que explique lo que es en Pintura *cargado* y *caricatura*, y por eso uso la voz Italiana. *Cargar* una figura es señalar mas allá de la verdad las partes imperfectas y defectuosas: como por exemplo, si un hombre tiene la nariz un poco grande, hacersela grandisima, y monstruosa. De ello resulta una *caricatura*, esto es, una cosa ridicula. Un contorno, ó una parte qualquiera que debe señalarse suavemente, si se hace con mas fuerza de la necesaria, se llama un contorno *cargado*.

** *Seco* en Pintura se dice por metáfora de aquellas cosas á quienes falta un cierto jugo y pastosidad; asi como sucede á las carnes flacas y áridas. El paso rápido de una tinta á otra diferente, y las lineas demasiado rectas, quitan aquella suavidad á las cosas. Como en la miniatura se obra con puntos, estos no se pueden unir de manera que sea imperceptible el paso de uno á otro; y por eso es tan dificil hacer una miniatura que no peque en *seca*.

timos tiempos hizo por complacencia alguna miniatura. No sé sin embargo que haya hecho mas de quatro; y las tres las poseo yo.

Su veneracion por la antiguedad era grande; pero no fanática, pues donde hallaba los defectos los notaba. Entre reparar los errores y las bellezas de una obra hay esta diferencia, que para lo primero bastan los ojos, y para lo segundo es menester la razon ilustrada, y acompañada de aquella sensibilidad fina, que no se halla tan comunmente. La envidia y la malignidad de abatir á los otros, para hacernos valer algo mas, nos suele hacer linces en descubrir las faltas agenas: y uno que las halla luego en alguna obra, y calla lo bello de ella, es seguramente un ignorante, ó un envidioso; ó lo uno y lo otro. Nadie como Mengs conocia lo bueno y lo malo de las Estatuas antiguas. Varias veces contemplando conmigo el sublime Laocoonte se encendia de entusiasmo en sus bellezas; y solamente en una ocasion me hizo reparar, que la tibia derecha de uno de los hijos era mucho mas corta que la otra. Con motivo de haber regalado al Rey para su Academia de las Artes todos los Hiesos de su gran coleccion de Estatuas (coleccion única, que le habia costado sumas superiores á su hacienda) pensaba hacer un Tratado sobre la manera de ver las cosas antiguas, y descubrir en ellas sus bellezas: porque temia hubiese quien, de alguna descorreccion, tomase motivo para declamar contra el mérito real de las obras. La muerte nos ha privado de este escrito: y yo sé que habria sido un modelo de sagacidad y filosofía. Solo él era capaz de haber descubierto y demostrado, como lo hizo en una carta á Monseñor Fabroni, que el grupo de Niobe es una mediana copia del insigne original de que habla Plinio.

Era

Era tal su inteligencia, que habiendo yo hallado en una excavacion, que hacia en la Vila de los Pisones de Tivoli, una cabeza muy maltratada y desconocible, luego que la vió me dixo que era escultura del tiempo de Alexandro Magno. Pocos dias despues hallé los restos, y la inscripcion, que autenticaba ser el retrato del mismo Alexandro. Por fin es menester saber que todo lo que hay technico en la Historia del Arte de Vinkelman es de su amigo Mengs: y esto basta para dar idéa de lo que habia meditado las obras de los antiguos.

Habiendo yo descubierto una casa antigua en el monte Esquilino con varias pinturas á fresco, corrió al instante Mengs á verlas: y determinando que se gravasen, ofreció hacer los dibujos. No contento con eso, emprendió copiarlas en pequeño con un amor y empeño increíbles. Lo executó con las tres primeras, haciendo tres prodigios del Arte, que con generosidad me regaló. La muerte no quiso que acavase las restantes hasta trece, que eran los originales hallados.

En la misma excavacion hallé entre otras cosas una Venus de marmol de tan perfecta escultura, y estilo tan gracioso, que enamorado Mengs de ella quiso restaurar por su mano las piernas que la faltaban. En su vida no habia manejado el cincél; pero su gran talento y saber hizo que el marmol le obedeciese con la misma docilidad que los colores, admirando á los mismos Profesores, que desde las obras de los Antiguos del mejor tiempo no habian visto aquella correccion, gracia y delicadeza. Con todo eso Mengs, llenando la expectacion de todos, á sí solo no se contentaba; y habia ya quitado á la Venus las primeras piernas, y bosquejado y desbastado otras, que quedaron

en aquel estado á su muerte; pero yo hice restituir las primeras, conservando este tesoro del Arte.

De todos los Pintores modernos tenia á Rafael por el primero en el dibujo y la expresion; á Corregio en la gracia y clarobscuro; y á Ticiano en el colorido. El primero ocupaba su entendimiento, el segundo su corazon, y el tercero no le pasaba de los ojos. De lo bueno de todos ellos se aprovechó para formar su estilo, como la abeja recoge de varias flores el jugo de que forma su miel. Basta ver qualquiera de sus pinturas para convencerse de esta verdad.

Como Rafael poseyó la parte esencial del Arte, que es la expresion, así fue el que mas estudió Mengs, y jamas se cansaba de contemplarle. Entre el estilo de los dos hay sin embargo mucha diferencia. Rafael supo declarar con el pincel todo quanto tiene visible la naturaleza, y quanto el alma influye en el cuerpo en el movimiento de las pasiones. Un discernimiento fino, y que nadie ha poseído en mas alto grado que él, le dirixía para escoger siempre la mas hermosa naturaleza; pero no vemos que jamas se elevase sobre ella. Sus Vírgenes, por exemplo, son retratos de las mas bellas y frescas doncellas que se hallaban en su tiempo; pero siempre tienen fisionomias demasiado ordinarias, y nada de divino. La famosa *Madona della Seggiola* no es mas que una paisana que da el pecho á un hermoso infante. Solo, al fin de su vida, parece por una carta suya al Conde Baltasar Castillon, que la especie de la Elena de Zeuxîs, para la qual escogió lo mejor de muchas doncellas, le hizo sospechar que habia otro género de Pintura ideal, que escogiendo bien las partes, forma un todo superior á la misma naturaleza: y segun esto quiso hacer su Galatea en la Farnesina. Si Rafael hubiera vivido

mas,

mas, quizá habria elevado la Pintura á aquel grado de perfeccion; pero el destino habia reservado esta gloria á Mengs. Sus figuras divinas tienen lo menos de humano que pueden tener: de muchas partes perfectas escogidas formaba sus composiciones, omitiendo las menos nobles y superfluas, y las que significan las miserias de la humanidad; y asi producia aquella belleza ideal y sublime que caracteriza sus obras.

Rafael, lleno de la expresion sensible, parece que en algun modo descuidaba el clarobscuro y el colorido. Sus tintas son crudas, y sus carnes de un rojo muchas veces ingrato, como puede conocer qualquiera que tenga ojos, y mire sin preocupacion. Sus quadros suelen tener una monotonia de color desagradable; y por eso no gustan á primera vista, y necesitan de la reflexîon. Los de Mengs juntan la expresion mas sublime al colorido mas verdadero y harmonioso, y á aquella inteligencia de los varios efectos de la luz, que encanta los sentidos á la primera impresion, y la razon en el exâmen. Sobre todo encierran aquella gracia que se siente y no se explica, en que Apeles se creía inimitable. El Pintor de Urbino copiaba la mas bella materia; y el Aleman la copiaba, la mejoraba, y la ennoblecia: aquel sacrificaba solo á la razon; y éste á la razon, y á las gracias.

Estoy bien cierto de que habrá muchos que tendrán mis proposiciones por escandalosas, como si se dirixiesen á despojar á Rafael del culto que se le tributa mas há de dos siglos; pero nada me hace fuerza para callar la verdad quando la siento. Quien me quiera juzgar exâminese antes un poco á sí mismo, y vea si está bien despojado de preocupaciones, ó de alguna otra pasioncilla menos escusable.

El

El manejo del pincel que tenia Mengs era propio y privativo suyo. Empastaba mucho sus quadros de colores, para que recibiesen y reflexasen mayor cantidad de luz; y en esto era tan delicado, que toda su vida se preparó por sí mismo la paleta. Conocia á fondo y quimicamente la naturaleza de cada color, y el efecto que debia hacer despues de mucho tiempo, quando se hubiese evaporado el aceite. Sabia perfectamente la teoría de la luz, y su descomposicion por el prisma en siete colores; pero para su practica seguia un sistema diferente. No conocia mas que tres colores primitivos, el amarillo, el roxo y el azul; y de la mezcla de estos tres hacia todas las tintas. El blanco y el negro no los reputaba por colores; ni, pudiendo, se valia de otras materias mas que de tierras naturales.

Preferia el pintar en tabla quando lo podia hacer; porque por mucho y bien imprimado que esté el lienzo, nunca presenta una superficie tan lisa y unida como la madera: cada hueco ó relieve, por pequeño que sea, hace un reflexo falso de luz; y además, si la tela es un poco grande, huye al sentar el pincel, y no puede la mano executar con la firmeza y exâctitud necesarias.

Quien exâmine sus obras no hallará las huellas del pincel, como en las de otros Pintores: todo está unido como en la verdad; porque la naturaleza no obra á saltos, y una tinta entra en la otra imperceptiblemente. Por eso los jovenes, que quieren copiar sus obras, no aciertan á adivinar como están hechas, y no saben por donde empezar, faltandoles las reglas que les han dado otros, que se reducen á varias recetas de lo que deben aplicar á cada cosa. Este mal viene de lo que llaman Escuelas, que tanto en las Artes, como en las Ciencias deben producir la ignorancia. To-

dos

dos los que las han fundado han sido hombres de mérito. Sus discipulos los han procurado imitar; y á estos otros sucesivamente: y como el que imita va siempre detras de su modelo, los últimos se quedan tan lexos, que ni llegan á ver á los primeros. Esto produce directamente el obrar por práctica, y lo que he llamado Pintores de *receta*.

Poquísimo de lo que hay escrito sobre las Artes satisfacia á Mengs. En especial le disgustaban los escritores de las vidas de Pintores, señaladamente Vasári; porque de todo hablan demasiado, menos de lo esencial, que es el Arte. Mil anédoctos insulsos de la vida privada é historias domesticas, con alguna exâctitud inutil del precio y paradero de los quadros, y derramar á dos manos alabanzas exâgeradas, y epítetos de milagro y de divino, hacen el fondo de las vidas de Vasári, con sus anotadores. La de Corregio es tan indigna, que movió á Mengs á componer de nuevo unas Memorias, con el fin de que sirviesen para cierta Coleccion de vidas de Pintores, que se estaba haciendo en Florencia. Pero los Editores creyeron conveniente hacer poco uso de ellas; y á la verdad no eran muy del caso para el plan que ellos seguian.

Un cierto Falconet, Escultor, que ha hecho la Estatua del Czar Pedro en bronce, se divirtió en escribir dos tomos, para desahogar su bilis contra Plinio, Ciceron, y el cavallo de Marco Aurelio, y contra todo lo mas ilustre que hay en el mundo de obras y de Escritores antiguos y modernos. Mengs tenia demasiado mérito para ser olvidado en esta filipica; y asi le tocó tambien su dosis de Falconet. Le escribió una carta muy modesta, no por justificar su persona, sino por honor del Arte, y tuvo respuesta; pero no pasó adelante la contestacion, porque Mengs

no

no gustaba de perder tiempo ; y porque aquel libro está escrito con demasiada ignorancia y maledicencia , para que pueda hacer daño ; sobre todo en Italia , donde no se admiten sorpresas en punto de las bellas Artes , y donde la crítica , y aun la sátira gustan quando son finas y discretas ; pero se desprecian quando se derraman con la comezon y animosidad que las bomita el bilioso Falconet.

Del Libro moderno del Sr. Raynolds , Ingles , decia que es una obra , que puede conducir los jóvenes al error ; porque se queda en los principios superficiales que conoce solamente aquel Autor.

El temperamento colérico y adusto de Mengs le hacia parecer aspero algunas veces en su trato , y decir su dictamen en materia de las Artes con una sinceridad que parecia dureza ; lo qual le suscitó infinitos agraviados y quejosos. Pero en el fondo era la misma bondad , y se arrepentia luego , si conocia que alguno se habia picado : y lo que es mas le ayudaba con sus consejos y lecciones ; porque nunca hizo algun misterio de su Arte.

Habia Clemente XIV. comprado por medio de un negociante varios quadros de Venecia ; y queriendo que Mengs le dixese lo que pensaba de ellos , le respondió claro , que no valian nada , y que le habian engañado. Su Santidad le replicó , que tal Pintor se los habia alabado mucho : y Mengs respondió : N. y yo somos dos Profesores : el uno alaba lo que es superior á su esfera ; y el otro vitupera lo que le es inferior. De un Escultor que habia puesto su nombre en la estatua del Desinteres del sepulcro de un gran Papa de este modo , *N. invenit* , decia que habia hecho bien de advertir que la habia inventado ; porque seguramente no la habia tomado de cosa de este mundo.

Del

Del gravado que se está haciendo de las pinturas del Vaticano decia, que habian traducido grandemente á Rafael en Veneciano.

La candidez de sus costumbres era singular; y se conocia que su entusiasmo por las Artes habia sofocado en él todas las demas pasiones. Su veracidad y horror á la mentira era increíble: para prueba de ello me contentaré con solo un exemplo, entre infinitos que podia citar. Entrando en Francia por Pont-vauvoisin la ultima vez que fue á España, vieron en la aduana que llevaba algunas caxas de oro guarnecidas de brillantes, que eran regalos de varios Príncipes. Dixeronle aquellos ministros si las llevaba para vender, ó si eran de su uso. Respondió que no era mercader, y que no tomaba tabaco. Ellos se contentaban, y le instaron á este efecto, con que afirmase lo segundo, para dexarselas llevar libremente; pero no pudieron conseguir de él que dixese contra la verdad haber tomado un polvo de tabaco en su vida, y se vieron á su pesar obligados á tratar sus caxas como genero comerciable: y él se las dexó embargar. Jamas habria tomado la pena de recuperarlas, si el Marques de Llano y yo no le hubieramos ajustado esta dependencia en Paris.

Fue el marido mas fiel, y el padre mas tierno de sus hijos, á quienes daba una rígida y excelente educacion. No obstante eso ha dañado mucho á su familia con su poca economía y desprecio del dinero; pues, ajustadas cuentas, se halla que en sus ultimos 18 años entraron en su poder mas de ciento y cincuenta mil pesos fuertes; y quasi no dexó con que pagar su entierro.

Apenas hay Soberano en Europa que no desease, y que no hubiese encargado alguna obra á Mengs. La Czarina

le habia dado comision de hacer dos quadros , dexando á su arbitrio los asuntos y el precio , y dandole adelantados dos mil escudos á cuenta ; pero la muerte no le permitió ni siquiera empezarlos. Luego que la magnanima Catarina supo por una correspondencia del incomparable Cardenal de Bernis el estado en que quedaba esta familia, la regaló dicha suma. El don no merecería tal vez mentarse , tratandose de una Soberana que tiene atónita la Europa con su gobierno , con su legislacion , con sus triunfos , y con su generosidad ; pero en sus anales no desmerecerá tener lugar una accion de humanidad semejante , y no confundirse con tantas otras maravillas como ofrecerá su reynado.

Deseoso el Rey de Nápoles de introducir el buen gusto de la Pintura en su capital , pensó fundar una Academia de las Artes , y ponerla baxo la direccion de Mengs. Para esto pidió á su Augusto Padre que le permitiese pasar á Nápoles con este encargo ; y S. M. se lo concedió graciosamente , conservandole su sueldo sobre el que S. M. Siciliana pensaba señalarle. La noticia de esta gracia , que habria sido de inmensa satisfaccion para Mengs , llegó á Roma ocho dias despues de su muerte ; la qual le privó de este consuelo, y á Nápoles del provecho que habria sacado de su enseñanza.

Los Amphicciones decretaron , que Polignoto fuese alojado y mantenido del público por donde quiera que anduviese de la Grecia, por haber pintado el Pécil de Atenas. Carlos III. derramó sus tesoros sobre Mengs mientras vivió, y despues de muerto ha dotado sus cinco hijas , y dado pensiones para vivir á sus dos hijos.

No he hablado de los Escritos de Mengs , no obstante

te que por ellos será tan famoso como por su pincel; porque daré cuenta de ellos al paso que se vayan publicando. Solamente diré ahora, que el caos de sus papeles es tal, que no me permite ordenarlos con la solicitud que quisiera: y que á este trabajo se añade el de reducirlos á una lengua, porque el Aleman, el Italiano, el Castellano, y aun el Frances son idiomas en que Mengs compuso promiscuamente todas sus Obras.

La decadencia de las Artes no tanto se debe atribuir á los Artífices, como á los aficionados y ricos que encargan las obras. La ignorancia y la barbarie de estos fuerzan á los primeros, quando los emplean, si son habiles, á renunciar sus idéas; pero las mas veces, por simpatia de necedad, prefieren para las obras al mas negado, ó al mas intrigante. No consideran la deshonra que les acarrea tal conducta, ni la propia infamia que eternizan con su dinero; pues nadie verá una obra pensada y executada á despecho de la razon, que no bautice de ignorante y barbaro al que la mandó hacer. El mal no está, pues, tanto en los Artífices, como en los que mandan hacer las obras, y en los que las pretenden juzgar. Sabemos que entre los Griegos eran Filósofos los que ordenaban, y Filósofos los que executaban. Por eso se ha dicho que habia gran necesidad de un libro que enseñase á ver las cosas. Yo creo que los Escritos de Mengs podrán servir para esto; y no será el menor de los servicios que aquel hombre insigne habrá hecho á las Artes.

Roma 10. de Noviembre de 1779.

LISTA
DE LAS PINTURAS DE MENGS,
Existentes, ó hechas en España.

Para el Rey.

A fresco.

1. La bobeda del Salon *de Trajano* donde come el Rey, en la qual figuró la apoteosis de aquel Emperador Español, con sus virtudes, que le conducen al Templo de la Gloria.

2. La bobeda de *las Gracias* en la Ante Cámara de S. M. donde representó el Concilio de los Dioses, con la apoteosis de Hercules.

3. En la Cámara de la Reyna la bobeda de la sala que llaman *la Aurora*, por haber representado en ella este asunto; y en las quatro fachadas las quatro estaciones del año, con varios adornos de niños, jarrones y follages en el friso.

4. El quadro del Altar del Oratorio del Rey, que representa el Nacimiento. Le habia pintado al oleo, y se quitó, porque no se gozaba á causa del reflexo de la luz de enfrente.

Al oleo.

5. Un quadro de dos varas de alto, y vara y media de ancho, con Nuestra Señora, el Niño, San Juan, y San Joseph. Esta fue una de las primeras obras que hizo en Madrid.

7. Dos quadros casi de igual tamaño, de menos de vara de alto, y tres quartas de ancho, el uno de la Concepcion

de Nuestra Señora , y el otro de San Antonio de Padua. Los lleva el Rey siempre á los Sitios Reales.

8. El quadro del Descendimiento de la Cruz en tabla, de mas de quatro varas de alto , y ancho correspondiente, figuras del tamaño del natural.

9. Sobre él otro quadro tambien en tabla con el Eterno Padre , el Espiritu Santo , y varios Angeles.

13. Quatro quadros en tabla que representan la Oracion del Huerto , los Azotes á la columna , la Cruz á cuestas , y quando Christo se aparece á la Magdalena despues de resucitado.

15. Dos pinturas apaisadas en tabla de media vara escasa de ancho , y un pie de alto , que representan la una á San Juan mancebo , y la otra á la Magdalena. Las pintó en Roma.

Todos los quadros anteriores están en el dormitorio del Rey.

16. El Nacimiento de Christo que estuvo en el Oratorio de S. M. , de donde se quitó para pintarle á fresco. Su alto tres varas y quarta , y dos de ancho.

17. Otro del mismo asunto del Nacimiento de Christo en tabla de nueve pies y doce dedos de alto , y siete pies de ancho , que envió desde Roma. El aprecio que el Rey hizo de esta pintura se dexa conocer de haber mandado se la pusiese delante un cristal de igual tamaño. Este método de cubrir los quadros con cristales tiene sus inconvenientes , porque no pueden gozar ninguna luz que los dexe ver de lleno : y asi es menester que el espectador vaya mudando sitios para ver la pintura por partes. Los colores obscuros reflexan la luz , y hacen el efecto de un espejo. No ha podido el arte hallar el modo de hacer las dos super-

perficies de un cristal igualmente paralelas ; y quanto es mayor , tanto mas crece la dificultad. La deviacion de una superficie , aunque sea imperceptible , altera la reflexîon de la luz , y por consiguiente la imagen del objeto. Si la pasta del cristal tiene algun color , como sucede á los que se hacen con barrilla , que todos tienen un fondo verdoso, todas las tintas del quadro se reflexan manchadas de este color. El aire que se encierra entre el cristal y el quadro, como no se renueva , se altera , y daña los colores , abreviando la ruina de la pintura.

21. Las quatro partes del dia en quatro quadros de tres varas de alto , y poco menos de ancho , que sirven de sobre-puertas en la Cámara de la Princesa.

Estas diez y siete pinturas al oleo se hallan en el Palacio de Madrid. En el de Aranjuez hay las siguientes.

22. Christo crucificado en tabla de dos varas de alto, y vara y media de ancho , en el dormitorio del Rey.

24. Dos Retratos del Rey y Reyna de las dos Sicilias de medio cuerpo , siete quartas de alto , y ancho correspondiente.

26. Otros dos Retratos , uno de la Reyna de las dos Sicilias , y otro de la Señora Archiduquesa su hermana, que antes estuvo destinada para esposa de aquel Monarca.

32. Seis Retratos , uno del Archiduque Leopoldo, otro de la Señora Infanta Doña Maria Luisa , Grandes Duques de Toscana , y quatro de quatro Príncipes sus hijos. Los pintó en Florencia : los dos primeros de á vara y tercia de alto , y mas de vara de ancho : los otros quatro de siete quartas de alto , y vara y tercia de ancho.

33. En el techo del Teatro del Palacio del mismo Sitio un gran quadro al temple, en que representó el Tiempo

que

que arrebata al Placer: y en el friso, ornato de Cariátides á clarobscuro.

34. El quadro principal de la Iglesia del nuevo Convento de San Pasqual Baylon, que representa al mismo Santo, con un aparecimiento de gloria, en que hay muchos Angeles acompañando á uno que tiene en las manos la Custodia con el Santisimo Sacramento. En tabla, quince pies de alto, y nueve de ancho: pintura excelente, que no se goza bien por la contrariedad de las luces.

35. En el Palacio de San Ildefonso un quadro de Santa Maria Magdalena de mas de medio cuerpo: vara y media de alto, y vara y quarta de ancho.

36. Para el Príncipe N. Señor un quadro de Nuestra Señora con el Niño y San Joseph: en tabla, de vara y quarta de alto, y lo mismo de ancho. Le lleva siempre S. A. á las Jornadas.

37. Otro de un jóven que pretende seguir al Honor, despreciando al Interes: vara y quarta de alto, y vara de ancho. Está colocado en el Casino de S. A. del Escorial.

38. Para el Sr. Infante D. Gabriel un quadro de la Oracion del Huerto, en tabla, de dos varas de alto, y dos de ancho. Quedó sin concluir.

39. Para el Sr. Infante D. Luis, Nuestra Señora con el Niño, y San Joseph, en tabla, vara y quarta de alto, y vara de ancho.

40. El Retrato de S.A. de mas de medio cuerpo. Quedó sin concluir el ropage.

50. Varios Retratos del Rey, de los Principes, y de todas las Personas Reales, y entre ellos dos de la Sra. Infanta Doña Carlota Joachina de vara de alto, y tres quartas de ancho.

Pa-

Para varios Sitios y Personas.

51. El Quadro principal de la Iglesia de San Isidro el Real de Madrid: su asunto, la Santisima Trinidad, con Nuestra Señora, y en primer término San Dámaso, y otros Santos Españoles, figuras mucho mayores que el natural: alto veinte y dos pies, y ancho catorce. Tiene la particularidad de haberse pintado en 40. dias, sobre lienzo crudo, dado solo una agua de cola. Por la demasiada altura en que se halla no se goza bien.

53. Dos quadros para el Conde de Rivadavia, uno de quatro varas y media de ancho, que representa la Asumpcion de Nra. Señora, con el Padre Eterno, y mucho acompañamiento de Angeles, figuras del tamaño del natural: y otro de dos varas y media de alto, y lo mismo de ancho, que representa á San Juan Bautista predicando. Pintó este último con estilo particular de que jamas habia usado. El sitio donde debia colocarse tiene encima una ventana, cuya luz da en los ojos del que le mira. Por eso forzó un poco el natural, hizo grandes masas, y señaló las partes con mucha intension. Parece un quadro de la manera de Miguel Angel, quando no es cargado; ó de Rafael, quando quiso competir con él en el *Incendio del Borgo.*

54. Un Ecce-Homo para D. Américo Pini, Ayuda de Cámara del Rey, de cerca de quatro pies de alto, en tabla.

55. Santa Maria Magdalena para el mismo. Repeticion de la que está en el Palacio de San Ildefonso.

56. Una Virgen Dolorosa para D. Antonio de la Quadra, Director general de Corréos, su amigo, cabeza excelente, del tamaño del natural dentro de un óvalo, dos pies y un dedo de alto, y algo mas de pie y medio de ancho, en tabla.

Otra

57. Otra Dolorosa de un pie de alto, y casi lo mismo de ancho, en tabla, para D. Francisco Sabatini, Mariscal de Campo, Director de Ingenieros en el ramo de Arquitectura civil, Arquitecto principal del Rey: cuyo retrato, y el de su esposa hizo á pastel, cabezas del tamaño del natural.

58. San Pedro sentado en su silla, del tamaño del natural, de mas de cinco pies de alto, y quatro de ancho. Le dió á su Barbero Pedro Martinez; y ultimamente le han llevado á Viena para el Emperador.

59. La Anunciacion de Nuestra Señora de algo mas de pie y medio de alto, que se halla en poder de D. Onofre Gloria, Consul de Malta en Barcelona.

60. Dos quadros iguales repetidos con el retrato de cuerpo entero de la Marquesa de Llano vestida de Mascara en trage de Maja: alto siete pies y catorce dedos, y ancho cinco pies y seis dedos.

61 Otro de medio cuerpo de la misma Señora, dos pies y nueve dedos de alto, y dos pies y dos dedos de ancho.

62. Otro de mas de medio cuerpo del Duque de Alva D. Fernando de Silva Alvarez de Toledo, en tabla, de cerca de quatro pies de alto y tres de ancho.

63. Dos de la Duquesa de Huescar, ahora Duquesa de Arcos, en tabla de cerca de quatro pies de alto, y tres de ancho.

64. Otro de la Duquesa de Medinaceli hija del Conde de Fuentes, sentada en una silla, de mas de cinco pies de alto, y quatro de ancho.

65. Otro de D. Pedro Rodriguez Campomanes, Primer Fiscal del Consejo y Cámara, su amigo, de mas de medio cuerpo.

66. Varios Retratos de sí mismo de menos de medio cuerpo: uno de ellos ha adquirido posteriormente el Señor

Infante D.Gabriel: otro regaló Mengs á D.Bernardo de Yriarte su amigo, Oficial mayor de la Primera Secretaría de Estado.

67. Otro retrato de D. Joseph Agustin de Llano y la Quadra, Marques de Llano, Secretario de Estado con Honores del mismo Consejo, su amigo. Quedó sin concluir el ropage.

68. Otro de D. Américo Pini, Ayuda de Cámara del Rey, casi concluido.

69. Otro de D. Felipe de Castro, Primer Escultor que fue del Rey, del qual solo pintó la cabeza.

70. Retrato sin concluir de una criada suya, alto cerca de vara, y dos tercias de ancho. Le tiene D. Christoval de Luna, Oficial mayor de la Secretaría de Estado y del Despacho de Hacienda.

Se omiten otras obras que trajo á Roma para concluirlas, por haber quedado muy imperfectas.

Para fuera de España.

71. Concluyó en el Palacio de Madrid el quadro de la Ascension de Christo para la Iglesia del Palacio de Dresde, alto treinta pies, y ancho doce poco mas ó menos.

72. El Retrato del Rey de cuerpo entero armado, en pie debajo de dosel ó pavellon magnifico, con todos los ornatos y atributos de la Magestad Española, para el Rey de Dinamarca: doce pies de alto, y nueve poco menos de ancho. Se expuso al público en la Casa de la Villa un dia de funcion.

73. El Retrato de Catarina II. Emperatriz de las Rusias, con manto y corona imperial: composicion alegórica, en que hay varias figuras, por encargo del Baron de Stakelberg, Ministro Plenipotenciario de aquella Soberana en Madrid. Alto seis pies poco mas ó menos, y el ancho correspondiente.

RE-



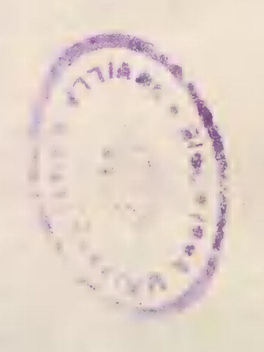
REFLEXIONES
DE
D. ANTONIO RAFAEL MENGS
SOBRE LA BELLEZA Y GUSTO EN LA PINTURA.

PROLOGO.

Escribí este Tratado con el solo fin de que sirviese para mi uso particular, buscando la verdad. Quando le tuve concluido, ciertos Academicos de Alemania quisieron imprimirle; pero por varios accidentes no se hizo, y la Academia se deshizo, quedandome la obra manuscrita. Pasado algun tiempo la volví á leer; y no gustandome del todo, pensé volverla á hacer de nuevo, ó á lo menos á corregir en ella muchas cosas; pero considerando quanto tiempo y trabajo pedía esto, y que por otra parte no me creo capáz de escribir con elegancia mis ideas, me resolví á abandonar la empresa.

Habiendo despues de algun tiempo vuelto á leer este Escrito, me pareció que no merecia del todo ser sepultado en el olvido, conteniendo algunas verdades que pueden ser útiles. Por esto, y por las instancias del amigo Winkelman, á quien le dedico, me resolví á publicarle sin mi nombre: porque la profesion de Escritor es muy diferente de la mia; y porque no gusto de exponerme á la crítica de algunos habladores, que tal vez no me entenderán.

Advierto á los que leyeren este Tratado que lo hagan con grande atencion, persuadiendose á que por el cami-



mino que les señalo, y con la manera de pensar que les propongo, he llegado yo al grado en que me hallo en el Arte de la Pintura, y que les regalo con este Escrito el fruto de mis estudios, y de mi buena voluntad. Si reflexîonaren bien todo lo que digo, y á las reflexîones juntaren continuada atencion, con infatigable exercicio, espero que conseguirán razonable aprovechamiento.

Es mí proyecto explicar primero qué cosa sea la Belleza, habiendo de ella tan varias opiniones; y despues, qué se entiende por Gusto: pues la mayor parte de los que han escrito sobre él no dan idea del sentido en que se toma esta palabra quando se habla de Pintura; por lo que he procurado hacer inteligible esta voz, valiendome de exemplos sacados de las obras de los mas famosos Profesores. Con este método creo haber remediado el inconveniente de la Metafisica que he usado en la Primera parte; la qual parece me apartaba de la utilidad que podrian sacar aquellos para quienes hacia la obra, esto es, los principiantes de Pintura: y asi he procurado despues citar exemplos tales, que me diesen motivo de hablar de todas las reglas del Arte. Ultimamente advierto, que todas aquellas partes que alabo y exâlto en los Pintores ilustres se deben tener por otras tantas reglas y exemplos de imitacion.

Los principiantes no deberán engolfarse demasiado en las sutilezas de la Primera parte; porque á los principios de nada sirven, debiendoles bastar el acostumbrar la vista á la exâctitud y precision, y la mano al exercicio y docilidad de executar todo quanto se quiera imitar. Conseguido esto, se pasará á aprender las reglas, y lo científico de la profesion.

Creo que debe anteponerse la práctica á la teórica: porque esta se puede aprender aunque sea en edad avanzada; y para aquella, esto es, para el exercicio y uso de una vista exâcta y purgada, es menester cierta edad

en

en que aun no se haya contraido ningun mal hábito de los que nunca despues se suelen enmendar. Convendrá que este Tratado se lea con diversas disposiciones, segun las distintas clases de Pintores. Los principiantes deberán estudiarle únicamente con el fin de comprender quan vasto y dificil sea este Arte, para no perder tiempo, y aprender luego las partes inferiores de él; pues aunque estas sean los materiales y fundamentos, no sirven de nada hasta que se les añade lo restante del grande edificio del mismo Arte.

La segunda clase de Pintores, que se compone de aquellos que ya poseen los dichos primeros rudimentos, es para quienes se ha hecho este libro, á fin de que aprendan en él que cosa es el Gusto, y puedan, exâminandose á si mismos, conocer si la naturaleza los ha dotado de él; y en caso que no, por qué medios ó exemplos le podrán adquirir.

Ultimamente los Pintores formados podrán tambien sacar alguna utilidad de esta lectura, tanto para distinguir las verdaderas bellezas en las obras de los grandes Maestros, quanto para poder guiar por el buen camino á la juventud.

Hablo con libertad y franqueza, porque estoy persuadido por mi propia experiencia de que mis máximas son utiles y verdaderas; pues todo quanto sé lo he aprendido por el modo y camino que escribo en este Tratado. Si hubiere quien halle dificultad en comprender algunos puntos de esta Obrita, estoy pronto á explicarlos á la menor insinuacion: y si me hiciesen ver que me he engañado, no me avergonzaré de confesar mi error; bien resuelto no obstante á defender con razones lo que no me persuadan ser erroneo.

PRI-

PRIMERA PARTE.

DE LA BELLEZA.

CAPITULO I.

Definicion de la Belleza.

COmo la perfeccion no es propia de nuestra humanidad, y como el hombre nada mas puede comprender que lo que le entra por los sentidos, Dios ha querido darle una nocion intelectual de la perfeccion: y esto es lo que se llama Belleza.

Esta Belleza se halla en todas las cosas criadas, siempre que la idea que tenemos de una cosa, y nuestro sentido intelectual no pueden concebir nada mejor de lo que vemos en la materia.

Esto se puede comparar al punto matemático, el qual debe ser indivisible, y por consiguiente incomprensible á los sentidos; pero como es necesario formarse una idéa visible del punto, de aquí viene que llamamos tal aquella señal ó mancha, en la qual concebimos que aun cabe division: y este es el punto visible. Figurémonos, pues, que la perfeccion es como este punto matemático, y que contiene en sí todas las propiedades y atributos celestiales; los quales no pudiendose hallar en la materia imperfecta, hemos imaginado una especie de perfeccion acomodada á la comprension humana: esto es, quando nuestros sentidos no perciben que haya imperfeccion en una cosa, entonces aquella apariencia de perfeccion se llama Belleza.

Esta Belleza se halla en cada cosa, y en todas las cosas juntas, y es la perfeccion de la materia; la qual sé di-

diferencia de la perfeccion divina, como el punto matemático del visible. Se puede llamar la Belleza perfeccion visible, como el punto material: y asi como en el punto visible se comprende el invisible, del mismo modo en la Belleza se encierra la perfeccion invisible. Los ojos no la ven, pero el alma la siente, y la comprende, porque ella y la perfeccion se derivan de Dios, fuente y manantial de todo lo perfecto.

Platon llama á aquel movimiento que produce en el alma la Belleza, reminiscencia de la suprema perfeccion, y cree sea el motivo de la fuerza con que nos encanta. Yo podria quizá soñar con igual acierto, si dixese que nuestra alma siente aquella agradable comocion de la Belleza, porque esta la transporta, por decirlo así, á una momentanea beatitud, semejante en algo á la que espera gozar en Dios por toda una eternidad.

CAPITULO II.

Motivos de la Belleza en las cosas visibles.

Solo es visible lo que es material. Cada cosa material tiene una forma, que es la medida de su potencia y actividad, la qual le ha sido comunicada por el Criador, origen de todas las cosas. En las primeras formas de la materia no hay todavia Belleza; ó aunque la haya, no la puede percebir nuestra vista. De estas formas primeras la razon ha compuesto otras segundas, que ya son visibles por medio de los colores. Estos colores son diferentes segun los diversos efectos que producen en la vista. Quando son simples y uniformes, se llaman puros, porque la luz obra en ellos un solo efecto: y este efecto produce Belleza.

Que esto sea así, y que los colores puros provengan de una materia uniforme se vé por medio del prisma: y

que la uniformidad produce la Belleza es evidente ; pues el mejor rojo mancha al mejor amarillo , y lo mismo sucede al azul con el rojo ; y quando todos tres se mezclan , todos ellos se empuercan.

La gran diversidad de colores que vemos en la materia proviene de la diferencia de sus pequeñas formas ó particulas , y de su mezcla. De estas pequeñas formas compone la Naturaleza otras mayores , que no se juzgan bellas ni feas por sus colores , sino por sus figuras : y en ellas es tambien la uniformidad la basa de su Belleza. La figura circular , por exemplo , es la mas perfecta , en quanto la produce un solo motivo , esto es , la extension de su propio centro. Las que nacen de diferentes motivos son inferiores en perfeccion ; pero no por eso carecen totalmente de Belleza ; pues aquellas partes que no son uniformes , son aptas sin embargo á diferentes significados : y así se ve en la Naturaleza , que muchas cosas, que por sí carecen de Belleza , la adquieren por la conexîon que tienen con otras.

Toda la Naturaleza es capáz de mover y deleitar , y en ella hay partes activas y pasivas , de donde nacen diferentes grados de belleza ; porque las partes pasivas necesariamente han de ser menos perfectas que las activas. Aquellas no por esto son menos estimables ; pues en su misma imperfeccion tienen una especie propia de Belleza, la qual se manifiesta quando se disponen para su particular fin.

Hay pues Belleza en todas las cosas, supuesto que nada hay inutil en la Naturaleza : y cada cosa particular es bella siempre que nos parece perfecta y acomodada para el fin de su destino. El que haya partes mas perfectas unas que otras es cosa muy natural ; pues la Naturaleza se parece á una Republica , en la qual , aunque es un conjunto de sus Ciudadanos , estos no pueden estar todos en igual clase y dignidad. Así en la Naturaleza no

pue-

pueden todas las materias ser igualmente bellas y perfectas. Conviene tambien reflexîonar, que las partes mas bellas y perfectas no siempre son de mayor utilidad que las menos perfectas : porque estas son susceptibles de diversos empleos , y pueden producir mas de un efecto ; y las otras al contrario no son buenas mas que para una cosa sola.

Esta verdad se confirma en todos los colores, y en todas las figuras. Los tres colores perfectos nunca pueden ser otra cosa mas que rojo , amarillo y azul , y así producen una sola idéa de su perfeccion , esto es, quando están en igual distancia de qualquiera otro color. Los menos perfectos y compuestos , como son aurora , verde y morado , pueden ser de diferentes qualidades , segun se acercan , ó apartan de alguno de los colores perfectos. Y enfin , los que se forman de estos últimos son susceptibles de una variedad quasi infinita : de suerte que quanto menos perfecto es un color, tanto mas variado puede ser ; y esta variacion no se acaba sinó quando la composicion no representa ya ninguna idéa principal y distinguible de color , que entonces queda como una cosa insignificante y muerta.

Lo mismo sucede con las figuras. El círculo solamente es perfectísimo, y así él, como las figuras de lados iguales , no tienen mas que una sola manera de ser. Al contrario, las que tienen lados diferentes son susceptibles de varias significaciones , y aptas á diversas idéas , lo que las hace tanto mas usuales que no las figuras perfectas. La razon dé esto es la misma que hemos dado de los colores ; pues como entre estos los imperfectos son mas capaces de variedad y de significar mas cosas que no los perfectos , así las figuras imperfectas se pueden variar, hasta que al fin lleguen á caer en la obscuridad , privadas de significacion.

Una cosa será bella quando corresponda á la idéa

que debemos tener de su perfeccion. Esto se ve claramente en las cosas distintas, y aun del todo contrarias entre sí, que no obstante eso se tienen por bellas igualmente. Una piedra de un color solo, por exemplo, se dice bella; y bella se dice tambien otra de diversos colores. Si una sola especie de perfeccion fuese causa de la Belleza, quando una de estas piedras fuese bella, la otra seria fea: con que el ser una y otra bellas proviene de la idéa que engendra cada una de su respectiva perfeccion: y por eso aquella piedra que creemos debe ser uniforme de color, si fuese manchada se llamaria fea; y la otra lo sería del mismo modo, si la uniformidad destruyese la idéa que tenemos de que debe ser manchada. Esto mismo sucede en todas las demas cosas. Un niño será feo, si tiene cara de viejo: lo mismo sucederá al hombre que tenga cara de muger; y la muger con facciones de hombre no será ciertamente hermosa.

Estas reflexiones bastarán para hallar la causa de la Belleza: y así concluyo, que esta proviene de la conformidad de la materia con las idéas. Las idéas provendrán del conocimiento del destino de la cosa: este conocimiento nace de la experiencia y especulacion sobre los efectos generales de las cosas: los efectos se miden por el destino que el Criador ha querido dar á la materia; y este destino tiene por fundamento la distribucion graduada de las perfecciones de la Naturaleza. Finalmente la causa de todo es la inmensidad de la Divina sabiduría.

CAPITULO III.

Efectos de la Belleza.

La Belleza consiste en la perfeccion de la materia segun nuestras idéas; y como solo Dios es perfecto, por eso la Belleza es una cosa Divina. Quanta mas Belleza haya en una

una cosa , tanto mas animada será ; porque la Belleza es como el alma de la materia. El alma es la que da ser al hombre , y la Belleza la da á las figuras ; por lo que todo lo que no es bello , es como muerto para el hombre.

La Belleza tiene una fuerza que arrebata y encanta: y como es cosa que se percibe por el espiritu , mueve mas nuestras almas , aumenta , por decirlo asi , sus fuerzas, y hace de suerte que se olviden por un instante de que están encerradas en el estrecho ámbito de los cuerpos.

De aquí nace la fuerza extraordinaria de la Belleza. Luego que los ojos ven un objeto muy hermoso , el alma se comueve , y desea unirse á él. La Belleza transporta los sentidos fuera del hombre : todo se comueve y altéra en él , de suerte que si este entusiasmo dura un poco , degenera facilmente en una especie de tristeza, conociendo entonces el alma que no ve mas que una apariencia de perfeccion. Por esto la Naturaleza ha producido varios grados de Belleza , á fin de tener el espiritu humano en una especie de comocion igual y continuada.

La Belleza llama á sí á todos , porque su poder es uniforme, y simpático al alma del hombre. Quien la busca la halla siempre en todas las cosas , porque es la luz de todas las materias , y una semejanza de la misma Divinidad.

CAPITULO IV.

La Belleza perfecta podria hallarse en la Naturaleza ; pero no se halla.

Aunque no hallemos jamas la Belleza en la Naturaleza en un grado perfecto , no por eso debemos concluir que no la haya , ni que sea quebrantar las leyes de la verdad el querer imitar la verdadera y absoluta Belleza.

La Naturaleza hace todas las cosas de modo tal que cada una pueda ser perfecta segun su destino ; pero como

esta perfeccion se acerca á lo divino, por eso se hallan tan pocas cosas perfectas.

Perfecto es lo que vemos lleno de razon: y como cada figura no tiene mas que un centro ó punto medio, asi la Naturaleza en cada especie tiene un solo centro en que se contiene toda la perfeccion de su circunferencia. El centro es un punto solo, y la circunferencia comprende una infinidad de puntos, todos imperfectos en comparacion del de enmedio.

Como entre las piedras creemos que la mas perfecta sea el diamante, entre los metales el oro, y entre los animales el hombre, asi en cada especie de estas hay su perfeccion á parte, y respectiva; pero muy poca de la absoluta. El hombre no se engendra á sí mismo, y depende de muchos accidentes antes de ver la luz, y de adquirir su forma, los quales impiden que pueda ser perfectamente bello. Nadie hay que no tenga sus pasiones, y sus inclinaciones predominantes, que poco ó mucho perjudican á su salud. Cada uno de estos afectos obra en diversa parte de su cuerpo, é influye particularmente en él. Las mugeres quando están preñadas tienen tambien sus pasiones, enfermedades y afectos, que dañan á ellas y á sus criaturas: desuerte que el alma de estas no tiene libertad para formar el cuerpo con perfeccion; que á tenerla, le formaria perfecto, y por consiguiente bello. [1]

Por

1 En esta y otras proposiciones se ve la mezcla de Platonismo y Leibnizianismo que en la parte metafísica habia persuadido Winkelman á nuestro Mengs. La fuerza del alma que forma el cuerpo sin saber cómo, y las almas plásticas que algunos han resucitado en nuestros dias, son idéas que parece no debieran tener lugar en este siglo. Sin embargo de eso hay todavia algunos que gustan de tales cosas; y esto dió motivo al Historiador de la Academia de las Ciencias de Paris para decir en el elogio de Mr. Hartsoeker, *que ninguna idéa de la antigua Filosofia está tan bien proscripta, que no pueda esperar renacer en la moderna.*

Por la Belleza del cuerpo de una persona se pudiera juzgar de la qualidad de su alma, formando con facilidad buen concepto de los que son hermosos y bien hechos; pero de estos hay pocos por la razon arriba dicha de que las almas obran con poca libertad; y ademas porque la diversidad de pueblos, climas, pasiones y vicios, que dominan mas en unas partes que en otras, causan gran variedad entre los individuos, y entre las naciones enteras.

Sin embargo de esto no es imposible hallar en el hombre una perfecta Belleza, porque apenas habrá ninguno, que no tenga tal alguna parte del cuerpo: y estas partes bellas son las mas conformes al objeto y utilidad dé toda la estructura. En conclusion, el hombre seria siempre bello, si diversos accidentes no se lo impidiesen. He hablado del hombre con preferencia, porque en él, mas que en ningun otro objeto, muestra la Naturaleza la Belleza.

CAPITULO V.

El Arte puede superar á la Naturaleza en la Belleza.

La Pintura es imitacion de la Naturaleza; por lo que parece que aquella debe ser inferior á esta en la perfeccion. Sin embargo no es así absolutamente. Hay cosas naturales que el Arte no puede imitar, y donde parece flaco y debil, comparado á la verdad: como por exemplo en la luz, y en la obscuridad. Pero al contrario hay otras en que el Arte tiene mucho poder, y en que aventaja á la Naturaleza: y una de ellas es la Belleza.

La Naturaleza en sus producciones está sujeta, como hemos dicho, á muchos accidentes. El Arte obra libremente sirviendose de materiales enteramente flexîbles, y que no hacen resistencia alguna. La Pintura puede escoger lo mas hermoso de todo el espectáculo de la Naturale-

leza, recogiendo y juntando las partes de diversos lugares, y las bellezas de distintas personas. La Naturaleza al contrario, para la formacion del hombre está precisada á tomar la materia solamente de los padres, y á acomodarse con todos los accidentes; y por esto con facilidad puede suceder que los hombres pintados sean mas bellos que los verdaderos.

¿Donde se hallará un hombre en quien se junten la grandeza del alma con la armonia y proporcion del cuerpo? ¿un espiritu instruido con miembros robustos y exercitados? ¿Donde se hallará en el hombre un estado tan perfecto de salud, que sin el menor embarazo pueda executar todas sus ocupaciones, empleos y exercicios? Todo esto sin embargo se puede unir en la Pintura, si se observa y expresa la exâctitud en el diseño, la grandiosidad en la figura, la soltura en la actitud, la proporcion en los miembros, la fortaleza en el pecho, la agilidad en las piernas, la fuerza en las espaldas y brazos, la sinceridad en la frente y en las cejas, la prudencia en los ojos, la salud en las mexillas, y la gracia amorosa en la boca. Executando esto en todas las partes grandes y pequeñas de la figura del hombre, ó de la muger, y variandolo segun la diversidad de los casos y expresiones, se verá que el Arte puede muy bien superar á la Naturaleza: y como la substancia de la miel no se halla toda junta en una sola flor, sinó que la abeja la busca en diversas, para componer aquel dulce jugo; así puede el diestro Pintor escoger lo mejor y mas hermoso entre las cosas criadas, para producir con el Arte la mayor Belleza y expresion.

Es cierto, pues, que una buena eleccion puede mejorar mucho las cosas naturales: lo qual se ve claramente en las dos bellas y agradables Artes de la Poesía y de la Música. Esta no es otra cosa mas que una union de los sonidos que hay en la Naturaleza, puestos en un cierto

orden y medida, á quienes la eleccion da un motivo, y la execucion un espiritu capáz de mover el alma del hombre: y este espiritu es la harmonía. La Poesía es la narracion de alguna cosa, cuyas idéas se ponen en un cierto orden: despues se ordenan las palabras; y con la eleccion de las mas sonoras y agradables produce, por medio de una especie de regla harmónica, la medida de las sílabas. Ahora bien, como la Música y la Poesía tienen una fuerza infinitamente mayor que no tendrian los sonidos y las palabras si se produxesen confusas y sin orden: así la Pintura, digna hermana de ellas, recibe todo su sér del orden y de la eleccion con que desecha todo lo superfluo é insignificante, y con eso adquiere una fuerza mucho mayor.

Adviertan los que se dedican á este Arte, que no deben persuadirse á que por estar ocupados ya los grados mas sublimes de ella no podrán ir mas adelante. Este modo de pensar, sobre ser falso, les seria sumamente dañoso. Ningun moderno ha seguido el camino de la perfeccion de los antiguos Griegos; pues todos, despues que el Arte fué como de nuevo inventado, han puesto la mira solamente en lo verdadero y deleitable: y aunque algunos hayan adquirido la mayor perfeccion en aquella parte que poseían, queda sin embargo al que busca la perfeccion el medio de unir las partes perfectas del uno á las del otro, para formar un todo completo.

Nadie, pues, se desanime viendo que otros han sido grandes, célebres y excelentes en el Arte; antes al contrario su grandeza y fama le debe servir de estímulo para combatir y disputarles aquel puesto que ocupan; pues aunque no lo consiga, siempre le quedará la gloria de haber sido vencido por tales hombres. Quien aspira á lo grande parecerá tal aún en lo pequeño: y como aquel que emprende un camino que seguramente conduce á una Ciudad debemos creer que llegará á ella si constan-

tantemente le sigue ; así el Pintor que toma el camino de la perfeccion la conseguirá tarde ó temprano , sinó desmaya.

Repito lo que he dicho poco há : que ningun Pintor moderno ha seguido el camino de la mas alta perfeccion, ni creo que el Arte llegará á aquel sublime punto de Belleza y perfeccion en que la pusieron los Griegos, á no darse el caso de que en la florida Italia nazca alguna nueva Atenas.

Esto es lo que puedo decir de la Belleza y perfeccion material y visible de la Naturaleza , que se reduce á que la perfeccion de la materia consiste en la conformidad de ella con nuestras idéas : que nuestras idéas consisten en el conocimiento del destino de dicha materia ; y que una cosa es perfecta quando produce una sola idéa conforme en todo á su destino.

Las perfecciones están distribuidas en la Naturaleza como otros tantos oficios : la cosa que es mas á propósito para hacer su oficio es en su clase la mas perfecta ; y por eso la misma fealdad puede hacerse hermosa por medio de su empleo.

La cosa que no tiene mas que un solo motivo conforme del todo á su materia es de un orden de Belleza superior á la que tiene muchos : la que tiene mas espiritu es mas sublime que la que tiene mas materia : aquella puede comunicar parte de su perfeccion á la segunda ; y ésta tiene capacidad de recibirla.

Convendrá que el Profesor que quiere hacer alguna cosa bella se proponga ir por sus grados desde la materia ácia arriba : que no haga nada sin su por qué , nada superfluo , y nada muerto y sin expresion ; pues la falta de esto lo echa á perder todo. El ingenio debe buscar los modos de dar perfeccion á la materia : su cuidado principal ha de ser determinar los motivos ó fines de las cosas , y de seguir en toda la obra un fin principal,

que

que comparezca en un grado perfecto, y se distribuya hasta en la mas minima parte. Deberá escoger de la Naturaleza lo mas á proposito para hacer mas inteligible y clara la expresion de su pensamiento: y como la Naturaleza ha distribuido sus perfecciones por grados, el Pintor debe hacer lo mismo, dando á cada parte su idea, y á todas juntas el fin y motivo de la obra. Esta será perfecta, si la qualidad de cada una de las partes de la materia fuese conforme á su idea, y todas juntas á su fin.

El Autor de la Naturaleza dió á cada cosa una perfeccion que la hace parecer en todas sus partes bella, admirable y digna de su Criador. Del mismo modo el Pintor debe imprimir en cada expresion y en cada pincelada una señal de su ingenio y de su saber, para que su obra sea estimada de todos, y reputada digna de un alma racional.

SEGUNDA PARTE.

DEL GUSTO.

CAPITULO I.

Origen de esta voz en el Arte.

Las obras de los hombres todas son imperfectas ; y si creemos que algunas no lo son , es porque no conocemos sus defectos. Las perfecciones humanas no son mas que unas semejanzas ó sombras de la verdadera perfeccion. Por esto en la Pintura se usa la expresion *Gusto* , á fin de significar , que una obra puede tener un Gusto de perfeccion sin ser enteramente perfecta.

Este Gusto de la Pintura es semejante en algo al de la boca : pues así como este obra en la lengua y en el paladar ; así tambien aquel hace impresion en los ojos y en el entendimiento. En ambos Gustos hay muchos grados; pero todos se comprenden baxo el mismo nombre general : y así como muchas cosas son dulces , amargas ó agrias , sin tener ninguno de estos sabores en igual fuerza , así se halla en la Pintura lo grande , lo agradable y lo fuerte en diversos grados.

CAPITULO II.

Explicacion del Gusto.

Lo que no mueve al hombre no le puede dar gusto ; y por eso no apetece el manjar que no tiene sabor perceptible. Del mismo modo es necesario , para que guste una Pintura , que cada cosa que los ojos ven toque y mueva los nervios del sentido. To-

Todos los hombres tienen un Gusto propio, como tienen una manera ó un estilo. La diferencia que hay entre estas dos cosas se reduce á que la manera no tiene medio, esto es, que es buena ó mala positivamente; y el Gusto puede agradar, aunque no sea del todo perfecto: pues asi como se dice que una cosa es dulce ó agria, aunque tenga muy poco de tal sabor, asi un quadro podrá ser de buen Gusto, aunque partícipe poco de la perfeccion.

El Gusto en la Pintura puede acostumbrarse bien ó mal, como el de la boca: pues los ojos se acostumbran tambien como la lengua. Los manjares y bebidas fuertes alteran el Gusto; y los ligeros y suaves conservan la delicadeza del sentido. En la Pintura las cosas forzadas y afectadas vician el Gusto del Arte, y las simples y bellas acostumbran la vista á un sentido delicado.

Hay hombres que no gustan sinó de cosas forzadas y exâgeradas, ó afectadas: lo que procede de tener groseros los sentidos, y el entendimiento material.

Los que gustan de las cosas simples tienen por lo regular los sentidos muy delicados: y esta diversidad de sentidos y de entendimientos se halla igualmente en los Profesores, y en los Aficionados á las Bellas Artes.

CAPITULO III.

Reglas del Gusto.

El mejor Gusto que puede darse, y que agrada á todos, es el que se halla entre dos extremos. El Gusto es el que determina al Pintor á escoger, y de su eleccion se ve si es malo ó bueno su Gusto. El mejor, como he dicho, es siempre el de en medio; y siempre malo el que pára en extremos. Las obras que por lo comun se llaman de buen Gusto son aquellas en que se ven bien expresados los objetos principales, ó en que se nota una cierta faci-

cilidad, que oculta el arte y el estudio con que están hechas. Estas dos cosas gustan infinitamente, y dan concepto al Autor de que poseía enteramente su materia, pues supo escoger con tanto acierto las cosas principales; ó de que es consumado en su Arte, quando sabe hacer las cosas con tanta facilidad.

El Gusto grandioso consiste en escoger las partes grandes tanto del hombre, como de lo demás de toda la Naturaleza, y en ocultar las pequeñas y subordinadas, quando no son absolutamente necesarias. Gusto mediano es aquel que expresa de la misma manera lo grande y lo pequeño, de que resulta un todo mediano, y quasi sin Gusto sobresaliente. El Gusto pequeño es el que se detiene en expresar distintamente todas las menudencias, y hace un compuesto mezquino. Finalmente el Gusto bello es aquel con que se expresa todo lo mas hermoso de la Naturaleza. Este es superior al grandioso y al mediano, y es sublime en comparacion del pequeño, que solo busca lo mas ruin y feo de la Naturaleza. De la misma suerte seria facil cotejar los Gustos agradable, significante, éxpresivo, y otros que se podrian citar.

El Gusto es el que tambien determína al Pintor á tomar un motivo ó fin principal, y que le hace escoger ó descartar lo que le es conveniente ó contrario: por lo que, quando se ve una pintura en la qual todo está expresado sin distincion ni variedad, y en que nada se observa de particular, se concluye que el Autor no tiene Gusto alguno, y que tales pinturas no tienen expresion alguna.

Qualquiera obra se acierta ó yerra segun el don de la eleccion que tiene el Pintor en el colorido, ropages, clarobscuro, y demas cosas relativas á la Pintura. Si escoge las mas grandes y bellas, saldrá la obra de mejor Gusto. Bello es todo lo que hace ver todas las buenas qualidades de una cosa; y feo lo que solamente muestra las malas.

De-

Debe considerar el Pintor cada cosa de por sí, pensando lo que querria que hubiese en ella, para escoger lo que mas se acerca á su deséo; y cuente con que estas serán las bellezas. Por otra parte considere lo que no querria que hubiese en cada cosa, y tenga por cierto que será todo lo feo. La expresion nace de la consideracion de las qualidades de las cosas; porque nada exprime sinó la qualidad. Por lo regular es bueno aquello que es benéfico y agradable á nuestros sentidos; y malo lo que ofende los ojos ó la razon.

Todo lo que no es conforme á su propia causa ó destino, lo que es contrario á su empleo, ó exîste sin comprenderse bien el motivo de su exîstencia, ó no se ve claro porque tiene aquella forma: todo esto, digo, ofende al entendimiento.

Contrario á la vista es todo aquello que dilata demasiado los nervios ópticos: y de aquí proviene que algunos colores, y aun el clarobscuro mismo, cansan y ofenden la vista quando son demasiado vivos y sobresalientes. Los lívidos ó cárdenos fuertes nos disgustan, porque transportan la vista con demasiada prontitud de una sensacion á otra, y producen con esto un esfuerzo ó dilatacion precipitada de los nervios, que fatiga la vista. Por la misma razon nos es tan agradable la harmonía, porque muestra siempre las cosas del medio entre los extremos.

Por último es menester advertir, que componiendose la Pintura de tantas y tan distintas partes, no ha habido Profesor alguno que haya tenido un Gusto igualmente bueno en todas ellas; y por eso se ve que uno ha sabido escoger en una bien, en otra mal, y muchas veces ni mal ni bien: y esto es lo que caracteriza los Gustos diferentes de los mas célebres Pintores, como verémos mas adelante.

CA-

CAPITULO IV.

Como se convina el Gusto con la Imitacion.

La Imitacion es la primera parte de la Pintura, y por consiguiente la mas necesaria, pero no la mas bella: pues lo mas necesario no es siempre lo mas adornado y bello: porque el ser necesario denota pobreza; y el adorno es señal de abundancia. La Pintura en el mundo, generalmente hablando, mas tiene de adorno que de necesidad: y debiendo las cosas ser estimadas segun su primer fin y causa, se infiere que en la Pintura se debe preferir la Belleza á la necesidad. Por esto el Pintor que tenga mucho de lo Ideal deberá ser mas estimado, que el que posea la sola Imitacion; pero como el Arte participa de ambas cosas, aquel será mayor Maestro que las posea entrambas.

Estas dos partes tienen tal union entre sí, que la Idéa, que es la primera parte del Gusto, es el alma; y la Imitacion el cuerpo. Esta alma, ó llamemosla esta razon, debe escoger de todo el espectaculo de la Naturaleza las partes mas hermosas segun las idéas humanas; pero no debe inventar ni crear las que no exîsten, porque entonces se disminuiría el Arte, y perdería, por decirlo así, su cuerpo, obscureciendo su belleza. Quiero decir, que por dicha Idéa no entiendo otra cosa mas que la buena eleccion de las cosas naturales, y no de las que no exîsten: y que si un quadro contiene las mas bellas partes de la Naturaleza, y que cada una demuestre la verdad de ella, será una obra de buen Gusto, sin perjuicio de la parte de la Imitacion.

CAPITULO V.

La Manera *es contraria del buen Gusto.*

Hay una diferencia muy grande entre el Gusto, y lo que los del Arte llaman *Manera.* Aquel consiste, como he dicho, en la eleccion, y esta es una especie de mentira: y es de dos modos, una que se hace omitiendo muchas partes, y otra inventandolas del todo. De una y otra tenemos exemplos; pues los que han ido tras lo grandioso, muchas veces han omitido tantas partes, que hasta lo esencial del objeto ha quedado alterado y destruído; y los que han querido mudar y corregir las cosas que habian escogido, haciendo lo grande mas grande, y lo pequeño mas pequeño, han pasado mas allá de la Naturaleza, tanto en las formas, como en el diseño, colorido, clarobscuro, y todas las demás partes del Arte.

El Gusto que mas se acerca á la perfeccion es aquel que escoge lo mejor y mas útil de la Naturaleza, conservando todo lo esencial de cada cosa, y desechando lo inutil. Entonces todo parece verdad y de Gusto excelente: porque de este modo la Naturaleza se mejora; pero no se muda ni altéra, como sucede en la Manera.

CAPITULO VI.

Historia del Gusto.

Aunque todas las cosas humanas sean imperfectas, nos ha quedado el arbitrio de escojer las menos malas: y asi lo mejor de nuestras operaciones consiste en la eleccion. Hombre grande verdaderamente es el que conoce el valor de cada cosa, y sabe distinguir qual séa mas ó menos grande y estimable, á fin de escogerla, y executarla como conviene y corresponde.

Con

Con este modo de pensar y de obrar se han distinguido todos los hombres célebres y excelentes en el Arte desde los antiguos Griegos hasta nosotros. Los mas excelentes han conocido lo mas digno de la Naturaleza, y sobre ello han hecho todos sus estudios, y empleado toda su industria y diligencia. Los medianos se han aplicado á lo mediano, creyendo que en ello consistia todo el Arte: los pequeños se han enamorado de lo pequeño, tomando las menudencias por las cosas principales: hasta que finalmente la simpleza de los hombres ha pasado de lo pequeño á lo inutil, de lo inutil á lo feo, de lo feo á lo falso, y á las quimeras y disparates.

Los primeros que poseyeron Gusto grandioso fueron los Griegos; no aquellos primitivos que inventaron el Arte, sinó aquellos que le pusieron en el mas alto grado de Belleza y de buen Gusto. Conocieron estos que las Artes se hicieron para los hombres: que el hombre nada ama tanto como á sí mismo: y que por esto el hombre debe ser el objeto mas digno del Arte; y así emplearon la mayor diligencia y estudio en esta parte de la Naturaleza. Siendo el hombre mas noble y digno que sus vestidos, le pintaron y modelaron por lo regular desnudo; exceptuando solamente en el sexô femenino lo que el pudor y la decencia no permiten descubrir.

Conocieron ademas que el hombre es la mas digna obra de la Naturaleza por la comodidad y simetría de su formacion, de su figura, y de la excelente disposicion y ordenanza de sus miembros; y de aquí nació el estudio de las proporciones.

Observaron que la fuerza del hombre consiste en dos mivimientos principales; uno de retirar los miembros ácia el centro de su cuerpo, y otro de estenderlos ácia fuera de él: y esta observacion conduxo á aquellos hombres al estudio de la Anatomía, y les dió las primeras idéas de la expresion. Sus usos y costumbres les ser-

vian

vian mucho para semejantes observaciones, y sus juegos públicos les producían las idéas, y les hacian pensar la razon de lo que veían. Desde allí levantaron sus idéas hasta la divinidad, y tomaron aquellas partes de la Naturaleza humana que mas se acomodaban con las imaginarias qualidades de sus dioses. De esta manera comenzaron á escoger, y á descartar en las figuras de sus divinidades todas aquellas partes que caracterizan la humana debilidad, haciendo los dioses de la figura del hombre, como la mas perfecta; pero sin señalar sus debilidades y miserias. De este modo se halló la Belleza.

Finalmente buscaron y hallaron el medio entre la divinidad y la humanidad. Unieron estas dos partes, y así inventaron la forma de sus héroes, con lo qual llegó el Arte al mas sublime grado que podia llegar: pues con dicha union de lo humano con lo divino conocieron los significados propios de lo bueno y de lo malo que hay en las figuras y en las cosas.

Ademas de lo dicho hasta aquí, sus costumbres les dieron ocasion de exercitarse en las cosas accidentales, como son los paños, animales, y otras semejantes; pero nunca las estimaron mas de lo que merecian mientras exercitaron el Arte los ingenios grandes y elevados. Despues, quando empezaron á practicarle los ánimos serviles, y ya no juzgaban ni estimaban las obras los sábios y filósofos, sino señores y ricos, empezó á degenerar poco á poco, y paró en frioleras y menudencias; de modo que ya en aquel tiempo se hacian cosas necias, inverisímiles y falsas: y así nació el Gusto que llamamos grotesco, y otros que se le parecen.

Desde entonces el Arte no estuvo sujeto á la razon, sinó al acaso. Si habia algun señor de buen Gusto se contentaba con animar á los Artifices á la imitacion de los que ya en aquel tiempo se llamaban Antiguos; pero la Belleza en sus obras no se juzgaba por la razon,

sinó por los ojos. Se obraba al modo de los Antiguos; pero sin servirse, ni comprender sus idéas y motivos. La gran diferencia que de esto se deriva en las obras que produce la pura Imitacion, es que siempre son desiguales, de modo que muchas veces una parte parece hecha por un hombre grande, y otra por un ignorante. Por esto es necesario que el Pintor que imita procure imitar no solo su modelo, sinó tambien la idéa y la razon del que hizo el objeto de la Imitacion. Quando la casualidad hizo que hubiese una série no interrumpida de grandes señores de buen Gusto, como sucedió con algunos Emperadores Romanos, se vió al instante renacer el Arte; pero esta nueva luz se apagó luego que faltó el favor que la alimentaba. De este modo fueron creciendo y menguando el Arte y el Gusto, hasta que finalmente se puede decir que se extinguieron del todo, quando los Artifices empezaron á trabajar por práctica, y á modo de artesanos. Así cayó el Arte en un desprecio universal, no solo de los sábios y señores, sinó tambien de todo el público: y este mismo desprecio la impidió levantarse; porque no siendo una cosa efectivamente necesaria como las otras Ciencias y Artes, faltaba este impulso para mantenerla: y mucho mas debia olvidarse en aquellos siglos barbaros, en que el mundo, y particularmente la Europa, se hallaba en una especie de sistema de continua guerra, y los hombres únicamente ocupados en destruirse y oprimirse mutuamente.

Finalmente, quando el mundo despertó de este terrible letargo, y comenzó á tomar un aspecto un poco mas ordenado y tranquilo, las Artes tambien renacieron de la nada, por decirlo así: y algunos Pintores, miserables reliquias de la oprimida Grecia, que solamente habian conservado algo del Arte por el uso de las imágenes que hacian para los pocos católicos que allá habia, traxeron á Italia la Pintura; pero tan imperfecta y desfigurada,

que

que no se distinguia en ella otra cosa buena sinó es el deséo de pintar. Por otra parte su pobreza, compañera inseparable del desprecio, no les dexó aspirar á la perfeccion.

Este desaliñado principio sirvió no obstante á introducir el Gusto de la Pintura en Italia, entonces rica y poderosa, y algunos ingenios trabajaron para sacarla de aquella barbarie, entre los quales el que mas se distinguió fue Giotto. Pero como el conocimiento debe preceder á la eleccion, se siguió que todos los que vivieron antes de Rafael, Corregio y Ticiano no buscaron mas que la pura Imitacion, sin saber que cosa era Gusto: y así sus quadros son en cierto modo un verdadero caos; porque los que querian imitar á la Naturaleza, no sabian cómo; y los que podian hacerlo, no lo hacian, queriendo escoger, sin saber como se escoge.

En tiempo de los tres grandes hombres que he citado Miguel Angel elevó la Pintura hasta la eleccion, y de ella nació el Gusto en el Arte; pero siendo el Arte una Imitacion de toda la Naturaleza, es esta demasiado vasta para que un solo entendimiento la pueda comprender en su generalidad.

Todos los Pintores antes de la época referida escogian imperfectamente, y dexaban por ignorancia ya una, ó ya otra parte esencial. Los tres dichos grandes Maestros cultivaron cada uno una parte singular del Arte, aplicando á ella toda su intension, como si toda el Arte consistiese en aquella parte sola. Rafael escogió la expresion, y la halló en la composicion y el diseño: Corregio buscó lo agradable en las formas, y principalmente en el clarobscuro: y Ticiano finalmente abrazó la apariencia de verdad que se halla en los colores. El mas sublime entre estos tres debe ser naturalmente el que poseyó la parte mas esencial: y siendo esta sin duda la expresion, es Rafael sin contestacion el primero de todos. Despues de

él entra Corregio : porque lo agradable es la segunda parte importante de la Pintura. Y como la verdad es mas una obligacion que un adorno , quedó á Ticiano el tercero lugar. Todos tres sin embargo son grandes Pintores: porque cada uno poseía con excelencia una parte principal de la Pintura. Los demás , que han venido después, no han poseído mas que una porcion repartida de alguna de las partes que poseían los primeros : por lo que son de gusto y mérito inferiores.

Siendo lo Ideal la primera y máxîma parte de la Pintura , se concluye que los antiguos Griegos fueron los mayores de todos : porque su eleccion y gusto comprende todas las perfecciones sensibles. Si he de decir mi dictamen sobre el modo y camino por donde llegaron á tan alto grado de perfeccion , digo que me parece que consistió en que no emprendieron el cultivo de un campo tan extenso como nosotros ; y así podian con talento igual al de los modernos pasar mas allá que ellos , y acercarse mas al centro de la perfeccion. Ademas de esto , no eran los Griegos ignorantes los que juzgaban las obras , como muchas veces sucede entre nosotros ; sinó los Filósofos y entendidos. Uno de estos juzga siempre de las obras agenas con inteligencia y humanidad ; quando al contrario los ignorantes no buscan en sus críticas mas que el desprecio del proximo , y la satisfaccion de su envidia.

Los antiguos buscaban la perfeccion mas que nosotros , y para hallarla tomaban una parte separada del Arte. Comenzaban por lo mas necesario , y se contentaban con perfeccionar aquello , sin pretender abrazar demasiado , y quedar imperfectos. Nosotros al contrario nos pagamos de parecer perfectos á los ojos de los ignorantes y necios , cuyo dinero nos satisface mas que el aplauso de los sábios y entendidos , que no nos enriquece : y la obediencia á los ricos prevalece sobre la razon y las reglas del Arte.

De-

Debemos la Belleza en el Arte á aquellos pueblos donde la estimacion y la grandeza no se median por las riquezas, sinó por el saber y la razon: y donde un Filósofo se tenia por el primer hombre de una ciudad, y el Artifice excelente se reputaba por Filósofo. En unos pueblos y naciones semejantes pudieron las Artes llegar á la verdadera grandeza; pero como estos ya no exîsten, será dificil que en nuestros dias vuelvan á estar en aquel grado.

No obstante, por si algun Artifice, á despecho de la depravacion universal, quisiese buscar el buen Gusto en la Pintura, le voy á enseñar el camino y los medios por donde podrá dirigirse, y sin los quales le será imposible conseguirlo.

CAPITULO VII.

Instruccion á los Pintores para adquirir el buen Gusto.

Dos son los caminos que conducen al buen Gusto, quando se camina con la guia de la razon. El mas dificil es el de escoger lo mas util y bello de la Naturaleza; el otro mas facil es el de estudiar las obras en que la eleccion está ya hecha.

Los antiguos llegaron á la perfeccion, esto es, á la Belleza y al buen Gusto, por el primer camino, como queda ya indicado; y los modernos por la mayor parte han ido por el segundo, á excepcion de los tres grandes hombres arriba nombrados. Estos siguieron un camino medio entre unos y otros, estudiando la Naturaleza, y la bella Imitacion de ella.

Es mucho mas dificil conseguir el buen Gusto por medio de la Naturaleza, que no por el de la Imitacion; porque aquello pide una especie de discernimiento y entendimiento filosófico capaz de distinguir lo que en las co-

cosas se halla de bueno, de mejor, y de optimo; y esto en la Imitacion es mas facil, quanto mas facilmente se comprenden las obras de los hombres, que las de la Naturaleza.

A fin de lograr la verdadera Imitacion es necesario que no se abuse de ella; antes bien que se mediten las obras de los insignes Profesores, para descubrir cómo pensaron sobre la Naturaleza. De otra manera no se pasará de la superficie, ni se comprenderá jamás la belleza de tales obras.

Como el hombre en su infancia debe ser alimentado del modo que pide su estómago, hasta que, creciendo los años, pueda digerir alimentos mas fuertes y sustanciosos: así se debe proceder con los entendimientos de los principiantes de Pintura. No se les deben dar al principio alimentos fuertes ni duros: esto es, no se les deben proponer cosas difíciles, ni ideas demasiado grandes; porque de hacerlo se seguirá que su entendimiento se hará falso, ó erróneo, y se llenarán de presuncion y sobervia, por la natural inclinacion que tienen los estudiantes á persuadirse que saben todo lo que les ha dicho el maestro.

Debe pues el principiante ser alimentado con la leche mas pura del Arte: quiero decir, con las obras mas perfectas de los mas célebres Profesores: y luego diré el método con que se han de distinguir y juzgar. No debe ver, y mucho menos imitar, obras imperfectas ni feas; y aún en las bellas se debe contentar con imitarlas exâctamente, sin entrar en la razon de su Belleza: y así adquirirá la precision y exâctitud de la vista, que es el instrumento mas necesario del Arte.

Quando haya pasado este primer término, comenzará á meditar con reflexîon las obras sobredichas, indagando las idéas y motivos de sus Autores. Gobernandose de este modo verá las pinturas de Rafael, Corregio

y

y Ticiano, exâminando todo lo que hay bello en cada quadro: y quando observáre algunas partes constantemente bien executadas y perfectas, inferirá que éstas fueron el objeto principal, y la eleccion de aquel Profesor. Las otras que vea en parte bien, y en parte mal executadas, le denotarán que no fueron el objeto primario del Autor, y por consiguiente que no se debe buscar en ellas el Gusto, ni la causa de la Belleza de sus obras.

Hay dos partes principales en la Pintura, que manifiestan la Belleza: estas son las formas, y los colores. Con las formas se individuan todas las expresiones de las pasiones humanas; y con los colores todas las qualidades de las cosas, como lo duro, blando, húmedo, seco,&c. Rafael poseía la expresion en grado eminente; y ella es la causa de la Belleza de sus obras. Dió el colorido algunas veces harto bien, y otras medianamente; pero este género de Belleza no le ponia en sus obras de propósito, sinó por accidente imitando á la Naturaleza. Por eso no se debe buscar en él otra cosa principal que la expresion. La perfeccion de esta consiste en que en un quadro de historia, por exemplo, el sugeto airado, alegre, melancolico, ó agitado de qualquiera otra pasion se exprese de tal manera, que no pueda significar otra cosa; y que la signifique precisamente en aquel estado y medida de afecto que pide el asunto: de suerte que la historia se entienda por las figuras, y no haya necesidad de explicar las figuras por la historia.

Exâminando del mismo modo las obras de Corregio, se hallará mayor atractivo que en las de ningun otro Pintor. Para conocer en qué consiste este placer y este atractivo, debe saberse, que la Pintura deleita por medio de la vista, y que esta halla su deleite en el reposo y en la quietud. Lo que mas contribuye á esto es el clarobscuro y la harmonía, que fueron las partes en que mas sobresalió Corregio, como se puede ver en todas sus

pin-

pinturas. Mientras buscaba la quietud y el reposo para agradar á la vista, hallaba la grandiosidad de las formas; porque todo lo pequeño cansa mas los ojos que lo grande: y en esto consiste la Belleza de Corregio.

Ticiano buscaba la Belleza por distinto camino que Rafael. Este representaba al hombre entero, y particularmente su alma en todas sus pasiones. Aquel buscaba la verdad solamente en la materia, tanto en el hombre, como en los demas objetos, aplicandose á expresar el ser y qualidad de las cosas con aquellos colores que les son propios: y esto lo consiguió perfectamente. En sus obras todo tiene el color que debe tener. La carne parece que tiene sangre, graso, húmedo, músculos y venas: y así produce aquella tan grande apariencia de verdad. Esta parte, pues, es la que se debe buscar en sus obras: y se halla en ellas, tanto en las mas perfectas, como en las inferiores.

Estas son las causas de las Bellezas de las obras de estos tres hombres grandes. Con el mismo método se deben buscar en las de qualquiera otro Pintor: y ya he dicho que este método consiste en saber observar aquello que constantemente se ve practicado por un Artifice, de cuya manera se llegarán á descubrir sus idéas y motivos; que provienen de sus sensaciones naturales. Ahora diré como los tres insignes Pintores sobredichos llegaron á hacerse de ellas cada uno un Gusto particular.

Eran sábios, y tenían entendimientos filosóficos, con que conocian que el hombre no puede ser perfecto en todas sus partes: y asi cada uno escogió separadamente aquella en que creía que consistia la mayor perfeccion, para mover y agradar primero á sí mismos, y luego á los demás.

Todos tres tenian la misma intencion, y la propia mira de agradar y mover; pero esto no se puede lograr en todas sus partes en las obras materiales, sinó se hace ver

la

la causa del agrado : esto es , sinó se hace sentir á los otros en la Pintura aquel efecto que hizo en ellos la causa natural : y así dichos tres Profesores expresaban lo mismo que ellos habian sentido primero. El haber todos ellos elegido una parte separada, y haberla expresado diversamente, provino de sus distintos temperamentos y complexîones.

Rafael debia tener los sentidos moderados , y un ingenio todo fuego , que le suministraba siempre idéas llenas de expresion, haciendole gustar de lo mas expresivo. Corregio tendria un espiritu blando y moderado , que le haría aborrecer las cosas fuertes , y demasiado expresivas : y por consiguiente escogeria siempre lo tierno y agradable. Ticiano debia tener mucho menos espíritu , y mas de material que los otros : pues percibia y escogia únicamente lo material de la Naturaleza. De estos tres el primero es sin duda Rafael.

Por esto Rafael comenzó inventando sus obras con la mira sola de la expresion , y nunca dió á un miembro movimiento que no fuese absolutamente necesario, y que no produxese alguna expresion : y lo que es mas , nunca dió pincelada en figura alguna , ni en miembro , que no fuese con idéa de que sirviese á la expresion principal. Desde la figura entera del hombre , hasta el menor de sus movimientos , todo sirve en las obras de Rafael al asunto y motivo principal ; y habiendo además de esto desechado todo lo inutil que no expresa algo , se vén todas sus obras llenas de Gusto expresivo.

La razon porque las Pinturas de Rafael no gustan á primera vista á todos igualmente es porque sus Bellezas son Bellezas de la razon , no de los ojos , y necesitan de la reflexîon , y satisfacer al entendimiento para gustar: y como muchas personas padecen flaqueza en esta parte, no es mucho que les hagan poca ó ninguna impresion las Bellezas de aquel gran Pintor.

Rafael se proponia por fin principal la expresion, y por eso daba á cada figura un significado diverso, segun pedia la historia de su quadro: y como poseía esta parte en toda la extension de la Pintura, ha quedado por caracter propio y particular de sus obras.

Del propio modo, y con desechar todo lo inutil que no servia á su objeto principal, adquirió Corregio el gusto agradable: y Ticiano el de la verdad.

Para aclarar todas las obscuridades que puede haber en esta Obrita, explicaré en la Tercera parte de ella con mayor extension el Gusto de estos tres hombres célebres, exâminandole, y contrayendole á todas las partes de la Pintura, para lo qual me valdré de sus obras, conforme yo las he exâminado y observado. Comenzaré por el Diseño, y despues pasaré al Clarobscuro, Colorido, Composicion, Ropages, y Harmonía, para confirmar con exemplos lo que hasta aqui he dicho del Gusto.

TERCERA PARTE.

EXEMPLOS DEL GUSTO.

CAPITULO I.

Consideraciones sobre el Diseño de Rafael, Corregio y Ticiano: y sobre la intencion que tuvieron en la eleccion de él.

No fue siempre Rafael igual á sí mismo ; pues debió pasar por los primeros rudimentos , antes que llegase á poder explicar sus grandes idéas. Tuvo sin embargo la fortuna de nacer en los tiempos de la infancia y de la inocencia del Arte ; y así no aprendió al principio mas que la Imitacion de la pura verdad ; y esta fué la que le dió aquella grande exâctitud y precision de vista , que despues le sirvió de basa y fundamento para el magnífico edificio que levantó de la Pintura.

Hasta entonces no habia conocido Rafael que cosa era la eleccion ; pero quando vió en Florencia las obras de Leonardo de Vinci , y Miguel Angel , se despertó su grande ingenio , y con su actividad conoció que se podia pasar mas allá de la Imitacion.

Es verdad que en aquellas obras habia una especie de eleccion y de grandiosidad ; pero como aún no tenian la verdadera Belleza , no podian servir de guia á Rafael para hallar la verdadera eleccion, y el buen Gusto : pues para que una cosa sea apta á fin de servir de modélo, debe ser, no solamente buena , sino perfectamente hermosa. Por tanto Rafael se quedó por algun tiempo en una especie de obscuridad , y adelantaba lentamente ; pero despues vió en Roma las obras de los Antiguos , y entonces

fue quando halló su ingenio por la primera vez lo que le convenia.

Como habia puesto por fundamento la exâctitud de la vista, le fue facil imitar á los Antiguos, del mismo modo que hasta entonces habia imitado á la Naturaleza, sin que por eso la abandonase; antes bien aprendió de ellos el modo de elegir bien entre las cosas naturales. Halló que los Antiguos no la siguieron en todas las menudencias, y que eligieron solamente lo bello y necesario, descartando lo superfluo. Concluyó de allí que aquella era una de las causas principales de la Belleza de los Antiguos: y por eso fue esta la primera parte que mejoró.

Comprendió además, que la articulacion de los huesos, y el juego de los miembros forman toda la soltura y facilidad del movimiento en la admirable estructura del cuerpo humano, y que los Antiguos hicieron de esto el mayor estudio: y así él no se contentó, como otros buenos Pintores, con la exterior Imitacion de los Antiguos; sinó que exâminó con el mayor cuidado la razon y causa de sus Bellezas.

No dúdo que si Rafael hubiese tenido ocasion de executar figuras puramente ideales se habria acercado mucho mas á las obras de los Antiguos; pero como las costumbres de su siglo eran tan diversas de las de los Griegos, y como las grandes idéas habian degenerado en pequeñeces, no halló su espiritu, inclinado naturalmente á lo grande, otra cosa en que mostrarlo sinó en la Expresion. En parte la veía en los Antiguos; y aún mas en la Naturaleza: y así se contentaba con tomar de aquellos las formas principales; y muchas veces escogia del natural las que se acercaban mas á las de las Estatuas Griegas.

Pasando adelante, exâminaba la Expresion de cada miembro particular: y así llegó á conocer, que ciertos lineamentos producen determinadas Expresiones, que con-

convienen á ciertos casos y temperamentos ; y que tal semblante pide tales y tales manos , pies , miembros, &c. y así los unia con grande exâctitud , combinando con el aspecto todos los movimientos de la figura.

Para la execucion del Diseño pensaba siempre lo primero en la idéa ó motivo principal, y en la medida y formas primarias : despues en la osatura y articulaciones : luego en los músculos y nervios mas esenciales : y ultimamente en las venas , y músculos menores ; y hasta en las arrugas , quando era menester. Pero siempre se vén expresadas con mas claridad y distincion las partes mas principales ; y si en sus diseños se echa de menos alguna cosa , no será ciertamente de las esenciales , sinó de las mínimas y accidentales.

Aun en sus obras inferiores se vé la perspicacia de su entendimiento : pues aunque señale una cosa con pocas pinceladas , esta es luego una parte importante y principal ; y lo que falta es siempre poco en comparacion de lo que hay. Lo necesario no falta jamás ; y lo superfluo siempre. Es expresivo hasta en la manera de manejar el pincél. Sus carnes son redondas, sus nervios derechos, los huesos angulares ; y cada cosa lo es mas ó menos , segun su propia qualidad. En suma todo es verdad en sus obras.

Lo que llevo dicho deberá bastar á quien quiera tomarse el trabajo de pensar y exâminar por si mismo el Diseño de Rafael. Ahora paso á decir algo del de Corregio.

Nació éste once años despues que Rafael , quando el Arte estaba aún en la misma simplicidad. Comenzó á estudiar siguiendo quasi únicamente la Imitacion de la Naturaleza : y como su genio le llebaba mas á lo agradable que á lo perfecto , halló el modo de conseguirlo en la uniformidad , apartando de sus diseños todo lo angular y agudo. Engolfandose despues mas en el Arte , el Clarobscuro le hizo conocer , que la grandiosidad de las par-

partes contribuia mucho á lo agradable ; y entonces comenzó á descartar las menudencias , y á engrandecer las formas , evitando todos los ángulos. Con esto formó una especie de Gusto grandioso aún en el Diseño ; pero que no siempre era conforme á la verdad

Corregio hacia los contornos ondeados , y su Diseño generalmente no era el mas exâcto , bien que grandioso y agradable ; pero no por esto debe despreciarle quien le estudie , sinó procurar sacar miel tambien de esta flor , y aprovecharse de sus Bellezas , siempre que se puedan acomodar con la Naturaleza , y que las circunstancias y qualidades de la cosa lo permitan. Quando Corregio dibuxó alguna parte de algun bello objeto ó modélo , su Diseño es tambien bello por Imitacion. Y esto baste sobre el Diseño de este Profesor.

Ticiano fue su contemporaneo ; pero no tiene otra parte en el Diseño que la Imitacion de la Naturaleza , la qual executaba muy bien , siempre que se le presentaba bella ; porque poseia una grande exâctitud de vista, como quasi todos los Pintores de aquel tiempo : y si todos hubiesen sabido escoger tan bien como Rafael , todos habrian diseñado tan bien como él.

No me ocurre decir otra cosa sobre el Diseño de Ticiano : y así paso á las reflexîones del Clarobscuro de estos tres célebres Pintores.

CAPITULO II.

Consideraciones sobre el Clarobscuro de Rafael, Corregio y Ticiano.

No tuvo Rafael á los principios idéa alguna del Clarobscuro ; porque solo se proponia imitar á la Naturaleza : y como el imitar sin eleccion no puede producir cosas bellas , sus obras carecian de Belleza. Despues quando vió

en

en Florencia las obras de aquellos Profesores, observó que el Clarobscuro daba cierta grandiosidad : y viendo y exâminando las pinturas de Fray Bartolomé de San Marcos, y de Masaci, conoció que sobre un miembro elevado no se debian poner pliegues grandes, ni cosas obscuras que le cortasen. Con esto empezó á trabajar con distincion, buscando aquellas partes que llamamos en la Pintura *Masas*, [1] y unió sus colores en los sitios mas realzados, tanto en las figuras desnudas, como en las vestidas : y asi hacía parecer en sus obras una claridad tal, que aun desde lexos se distinguian luego las figuras. Y esta es una qualidad muy útil y necesaria en la Pintura.

Finalmente, quando vió en Roma las obras de los Antiguos se confirmó en este Gusto, y con la Imitacion de ellas adquirió el modo de dar relieve á todas las cosas. A este punto llegó solamente; y si alguna vez pasó de él haciendo alguna Masa, no fue con fin determinado; porque como su objeto principal se dirigia á la Expresion y á la verdad, se contentaba con aquella parte de Clarobscuro que nace de la Imitacion, y no de lo Idéal.

Su costumbre era poner el mayor Clarobscuro en las figuras de delante, haciendo los ropages y demas cosas como si fuesen de un mismo color; y forzaba los claros de los objetos anteriores hasta el blanco, y los obscuros hasta el negro. Este hábito le vino de la costumbre que tenia de dibujar sus asuntos por modelos chicos que para ello hacía; pues pocas veces hizo bosquejos pintados. De esto nacia que sus pinturas tenian una especie de Clarobscuro que las hacia parecer sombreadas por las estatuas : esto es, que quanto mas de cerca las representaba, las hacia mas realzadas; y quanto mas de le-

1 *Masa* en terminos de Pintura quiere decir el sitio donde se junta una gran quantidad de luz, ó de sombra. Quando un quadro se ve á poca luz, solamente se distinguen en él los claros mas fuertes : y aquellos son *Masas* de luz.

lejos , mas débiles y deslabadas. Los grandes Maestros del Clarobscuro no lo hicieron así ; y por eso no se debe imitar á Rafael en esta parte , y sí á Corregio.

Tambien este empezó á hacer sus obras imitando á la Naturaleza. Como era de una sensibilidad muy delicada , no pudo sufrir la dureza que veía en sus Maestros : y así comenzó poco á poco á abandonar las cosas pequeñas interiores , y á hacer las otras mas flexîbles y suaves ; pero con todo eso se veía obligado de la pequeñéz de las formas naturales á poner lo claro tan junto á lo obscuro , que este veloz pasage venia á ofender su vista. Para remediarlo estudió mas profundamente la Naturaleza, y halló que todo lo grande deleita la vista, por la quieta y dulce comocion que la causa ; y lo pequeño la fatiga : y así se dió á engrandecer sus formas.

Reparó además de esto, que el excesivo claro le obligaba á cargar con demasiadas cosas su pintura para imitar la Naturaleza ; y por eso buscó , y halló el modo de usar de él menos que sus Maestros. Situaba los cuerpos de manera que un lado solo estuviese iluminado ; y así parecia la mitad de la figura clara, y la mitad obscura. Pero como la obscuridad es quasi siempre ingrata á la vista, discurrió que la reflexîon de la luz sería á propósito para hacer agradable la Pintura. Comenzó pues á interrumpir con élla todos los obscuros ; y con poco claro y muchos reflexos ; con mucho de lo grande y poquísimo de lo pequeño ; mucho resplandor , y nada reluciente, logró la mas grata apariencia. Conoció tambien que todas las cosas , y particularmente los colores , se hacen mas hermosos á proporcion de la impresion del Clarobscuro ; y por eso no despreció jamas la claridad de los cuerpos , ni aun en los obscuros ; sinó en algun caso absolutamente necesario. Con esto consiguió la misma claridad que Rafael ; pero con mucha mas suavidad : y sus obras parecen mas abultadas , quanto mas de lejos se miran.

An-

Antes de llegar á esta perfeccion de Gusto, los extremos de sus claros eran un poco duros y cortados, como se observa en la misma Naturaleza quando la luz se toma demasiado lateral, ó que es demasiado fuerte; pero al fin se corrigió de modo que hizo cosas de la mas perfecta dulzura y agrado.

No ponia, como Rafael, los claros precisamente delante; sinó en aquel sitio que creía que harian mejor efecto. Si caían naturalmente en aquel lugar que deseaba, allí los ponia; pero sinó, ponia en él alguna materia luciente ú opáca, como carnes, ropas, ó cosa semejante, de manera que hiciese aquella vista que deseaba: y de este modo inventó una especie de Belleza ideal en el Clarobscuro.

Además de esto hacia con él Harmonía, repartiendo de manera sus claros, que el mayor de ellos, y el mayor obscuro se hallaban en una sola parte del quadro.

Su delicada sensibilidad le hizo comprender, que la contraposicion violenta del claro y del obscuro producia siempre una especie de dureza; por lo que no ponia el negro inmediatamente junto al blanco, segun han hecho otros Profesores que como él buscaban la Belleza en el Clarobscuro; antes variaba por grados sus colores, colocando un ceniciento al lado del blanco, y luego un pardo mas obscuro antes de llegar al negro: con lo qual la obra quedaba muy suave. Tenia gran cuidado de no juntar dos masas de Clarobscuro igualmente grandes; y quando venia á un lugar alguna gran luz, ó sombra, huía de poner á su lado otra semejante, interponiendo alguna media tinta, para conducir la vista de una cosa fuerte á otra suave. Con este continuo variar se mantienen los ojos en agradable movimiento, sin cansarse jamás de ver una obra en que hallan siempre nuevos objetos de gusto y deleyte. Por esto el Corregio es el mayor Maestro del Clarobscuro y de la Gracia.

La parte del Clarobscuro es mas necesaria en la Pintura de lo que se cree comunmente; porque es una cosa que la comprenden los ignorantes igualmente que los entendidos. Del Diseño solo pueden juzgar estos últimos; y quando el Clarobscuro se halla de la manera y con la perfeccion que está en las obras del Corregio, basta para que la pintura así hecha sea digna de todo aplauso y estimacion.

Ticiano, que tambien tomó por basa la Imitacion, poseía muy poco la eleccion en el Clarobscuro; y el que hay en alguna de sus obras es efecto puramente de su Colorido: pues quando procuraba imitar á la Naturaleza en el color, veía que era imposible conseguirlo, sin observar su grado de luz: y así hallaba que para que parezca natural el ayre, es menester pintarle claro, siendo éste su color: que la tierra debe ser menos clara que el ayre, y aún menos que las carnes: y estas reflexîones le hacian hallar algunas veces una suerte de Belleza de Clarobscuro, la qual, como he dicho, nace solamente de la qualidad de su Colorido.

Sin embargo de esto, como Ticiano poseyó la Imitacion de la Naturaleza en un grado perfectísimo, no se puede suponer que ignorase del todo la parte del Clarobscuro: y así no quiero yo decir que carecía enteramente de esta inteligencia; sinó que el Clarobscuro no es la causa de la Belleza de sus obras, y que su habilidad principal consistia en el Colorido. Muchas veces cayó Ticiano en una gran dureza, y en falta de Clarobscuro, principalmente quando queria contraponer las cosas, y buscar equilibrio; de que se infiere, que no hizo de él su estudio principal, y que se contentaba con lo preciso para explicar la qualidad de las cosas. Vamos ahora á hablar del Colorido de estos tres Pintores.

CA-

CAPITULO III.

Consideraciones sobre el Colorido de Rafael, Corregio y Ticiano.

Habiendo hasta aqui nombrado á Rafael el primero, seguiré el mismo orden hablando del Colorido; no obstante que en esta parte sea el último de estos tres Profesores.

Quando Rafael comenzó á pintar usó de los colores á temple, esto es, desleídos en agua y cola, segun la costumbre de su tiempo; y siendo de esta manera mucho mas difícil que de las otras el colorir bien, le quedó, como á sus Maestros, un Gusto crudo y desagradable. Pasó luego á pintar á fresco, en cuya práctica el Pintor no puede imitar bien á la Naturaleza, debiendo en gran parte trabajar de idéa, y de imaginacion: y con esto se formó una especie de hábito, ó manera, que le apartó un poco de la delicadeza natural.

Aprendió en Florencia con Fray Bartolomé de S.Marcos una buena graduacion de color, y se la hizo propia: y como al mismo tiempo aprendió á pintar al oleo, mejoró su Colorido, y perfeccionó su fresco bastante bien. Sin embargo, cotexandole en esta parte con los otros dos Maestros, se halla crudo y seco: por cuya razon no me detendré mas en hablar de su Colorido; bastando advertir que no se debe tomar por modelo en esta parte.

Corregio desde sus principios pintó al oleo: y como en este genero es mas facil dar cierta suavidad á los colores, se aplicó á una práctica que tanto mérito dió á sus quadros.

Estudiando el Clarobscuro vió que los colores que no son jugosos y transparentes, no pueden representar las verdaderas sombras; y así buscó los colores transparentes,

y que formasen como una especie de velo, para hacer obscuro lo que verdaderamente lo debe ser. La razon porque los colores obscuros, que no son jugosos y transparentes, no pueden representar verdadera sombra, es porque los rayos de la luz no pasan de la superficie, y así parecen muy obscuros; pero al mismo tiempo relucientes é iluminados. Al contrario los jugosos, dejando pasar los rayos, queda su superficie realmente obscura.

Tambien Corregio conoció la necesidad de empastar bien los colores, porque el cuerpo de ellos debe ser tal, que pueda recibir y reflexar mayor luz y claridad.

De haber comprendido que la obscuridad pertenece á las tinieblas, y la claridad á la luz, arguyó que debian ser negras las tinieblas; pero que la luz, como derivada del sol, no es del todo blanca, sinó algo amarillosa: y que todo reflexo debe ser de color semejante al cuerpo de donde viene. De todo esto sacó aquella prodigiosa inteligencia de los colores principales en las tres partes de luz, sombra, y reflexo.

Sobre todo son excelentes los colores que Corregio ponia en las sombras. Llevado de su aficion á la apariencia del Clarobscuro, hacia demasiado claras y puras las luces; por lo que parecen algo bajas, y sus carnes poco transparentes: alterando tal vez la Naturaleza, porque preferia la necesidad del Clarobscuro á las verdaderas propiedades de la materia.

Ticiano, que asimismo comenzó á pintar en el siglo de la Imitacion, y estudió pintando al oleo, se dejó llevar de su inclinacion á las qualidades de las cosas. Como pintaba sus figuras y países del Natural, adquirió un verdadero y esencial conocimiento de él. La práctica de hacer retratos le sirvió de un excelente exercicio, porque le obligaba á pintar diversas cosas particulares y menudas, como Ropages, y otros objetos de colores vivos y fuertes, lo que le forzaba á buscar medios de acordar

y templar todo esto : y como iba observando que algunas de dichas cosas son agradables en la Naturaleza, y muchas veces hacen mal efecto en un quadro, procuraba imitar á la Naturaleza en su perfeccion. Así descubrió que en ella hay varias cosas de colores vivos y hermosos ; pero que éstos facilmente se cortan y mudan con los reflexos, con la mas ó menos porosidad, con el color de la luz, y otros accidentes : y por fin que en todos los objetos hay gran quantidad de medias tintas. Estudiando esto consiguió una grande Harmonía.

Reparó que en cada cosa de la Naturaleza hay union de transparente, graso, peloso y liso : que cada accidente de estos pide tinta particular, y su sombra diversa : y por eso buscaba en la Imitacion de esta diversidad de cosas la perfeccion del Arte, que solo puede hallar quien con igual ingenio y constancia la busque.

Ultimamente, tomaba en las cosas la parte por el todo : esto es, hacía de media tinta una carne que naturalmente tuviese mucha media tinta ; y pintaba sin media tinta lo que tenía poco de ella : lo rojo todo rojo : y así de los demas colores. Esto se entiende, sin separarse jamas de la Imitacion de la verdad : y así adquirió en sus obras el mas perfecto Gusto del Colorido ; de manera que en esta parte es un verdadero modelo para la Imitacion. Enfin, con la distincion de colores halló Ticiano las principales masas, como las habia hallado Rafael con el Diseño, y Corregio con el Clarobscuro.

CAPITULO IV.

Consideraciones sobre la Composicion de Rafael, Corregio y Ticiano.

Hablando de la Composicion, ó union de figuras, puedo comenzar por Rafael, sin necesidad de escusas ; porque

que en esta parte excede mucho á los demás.

Educado Rafael en las máxîmas de la verdad, la buscaba en sí mismo, y la hallaba unida á la Expresion. Comenzó con la mayor simplicidad á seguir la Naturaleza; y por eso sus composiciones eran frias, pero verdaderas; hasta que la experiencia le subministró idéas mas animadas. Su entendimiento filosófico abrazaba todo lo que tenia Expresion, y huía lo inutil é insignificante. Su caracter participaba de las virtudes de la humanidad, mas que de sus vicios; á excepcion de uno, que no está bien decidido si lo es. Su temperamento le inclinaba y unia á la verdad, de modo que no podia elevarse fuera de ella. Buscaba lo mejor en el hombre, sin poder abandonar del todo la humanidad, como la abandonaron los antiguos Pintores Griegos. El ingenio de estos volaba, por decirlo así, entre el cielo y la tierra; y el de Rafael caminaba solamente, bien que con elevacion y magestad, sobre la misma tierra. Conoció las primeras idéas de la Expresion figurada al ver las obras de Masáci, y los cartones de Leonardo; y segun estos consideró la esencia de la Naturaleza, y principalmente las pasiones del alma, y como mueven al cuerpo.

Quando Rafael inventaba y componía algun quadro, pensaba lo primero en el todo de su significado: esto es, en lo que debía representar. Luego de quantos movimientos diversos era capaz cada figura: quales eran los mas fuertes, y los mas tranquilos: quales eran propios de una persona mas que de otra: quantas figuras se debían poner en un quadro: en qué sitio se debía colocar cada una: y en qué distancia del objeto principal, para expresar su determinado sentimiento. Calculaba tambien si la obra debía ser grande, ó pequeña; y siendo grande, pensaba tambien qué relacion podía tener la historia general, ó la Expresion del grupo principal, con las demas figuras: si la historia era momentanea, ó de duracion:

si

si en su descripcion era muy expresiva : si alguna cosa ó accion anterior tenia relacion con la presente : si á esta se seguía inmediatamente alguna otra ; ó si finalmente era historia tranquila , inquieta, trágica, ó confusa.

Despues de haber pensado todo esto , escogía lo mas necesario , y conforme á ello regulaba su idéa principal, que hacia siempre muy clara é inteligible. Ponía despues todas sus idéas por orden , segun su dignidad : las mas necesarias primero , y luego las que lo eran menos : y de aquí resultaba , que si en la obra faltaba alguna cosa, era solamente de las menos importantes ; habiendo en ella todo lo mas necesario y mas bello. Otros Pintores suelen abundar en lo superfluo , y faltar en lo necesario ; y si poseyeron alguna Gracia , la emplearon en lo primero.

Quando pasaba Rafael á considerar cada figura particularmente , no hacia como otros , que piensan lo primero en la bella postura , y luego en si viene al caso en su historia. Reflexîonaba desde el principio en que actitud se hallaría aquel sugeto si se hallase verdaderamente en el caso , y sintiese lo que representa la historia. Despues consideraba, como pudo haber pensado antes del caso que se representa : y finalmente , con qué Expresion podia figurarle , y de qué partes y miembros necesitaba para execûtar su idéa y voluntad. A estos miembros daba el mayor movimiento y accion , dexando en reposo los demás. De aqui proviene que en Rafael se ven muchas veces algunas posturas simples y sin accion , las quales sin embargo parecen tan hermosas en su lugar, como las mas vivas y activas : porque aquella figura simple y sin accion tal vez tiene una Expresion perteneciente al hombre interior , esto es, al alma ; y la otra de mucha accion debe representar solamente un movimiento exterior.

De este modo en todas sus obras pensaba Rafael en cada grupo , figura , miembro , y parte de miembro , y has-

hasta en los cabellos y vestidos, como diré mas adelante. Mostraba en sus historias los movimientos interiores: y en sus figuras parlantes se ve en la cara si hablan con tranquilidad, con resentimiento, ó con cólera. Uno que piensa muestra quanto piensa: y por fin, en todas las pasiones que tienen grande Expresion se ve si es el principio, medio, ó fin de tal movimiento.

Se podria hacer un gran libro sobre la Expresion de Rafael; pero creo que bastará lo dicho para los que quieran reflexîonarlo; y tal vez parecerá demasiado á los que no quieran aplicarse á ello. Yo no escribo para estos: pues sé que no me leerán; ó si lo hicieren, no entenderán quizá el espiritu de estas reflexîones. Los perezosos no tendrán tampoco la escusa de que no pueden ver ni estudiar las obras de Rafael; pues los que saben pensar, y no tienen proporcion para ver las originales, las hallarán en las estampas de Marco Antonio, Agustin Veneciano, y otros: las quales, aunque un poco débiles, serán siempre suficientes para quien tenga deseos de aprender; y los que de este modo no sean capaces de aprovechar, no lo conseguirán tampoco viendo todos los originales de Rafael, y todas las bellezas de la Naturaleza. Estos quedan condenados á una eterna ignorancia.

Concluyo diciendo, que Rafael consiguió el mayor gusto de Expresion desechando todo lo inútil é insignificante: y que quando procedió diversamente, lo hizo de manera que lo convirtió en necesario, por el buen Gusto, y por el efecto total del quadro, como lo son el pan y el agua en un combite.

Corregio, á quien las Gracias habian dado sus sentidos, no podia sufrir cosas de tanta Expresion. Lo fuerte, triste y expresivo es en él como el llanto de los niños, que luego se convierte en risa. Su espíritu, siempre ocupado de idéas agradables, no soñaba otra cosa mas que gracias: y en las cosas que tenia que representar solo

veía

veía lo deleitable. Lo expresivo era para él, por decirlo así, un horror.

Fue el primero que hizo quadros con objeto diverso de la verdad; pues antes no hubo quien hubiese elegido la bella apariencia por fin principal de una obra de Pintura. Los límites de un riguroso contorno, á que se obligaban sus predecesores, eran demasiado estrechos para encerrar su elevado ingenio. Habiendo hallado el modo de engrandecer las partes del Clarobscuro, rompía por allí como un rio fuera de madre, arrebatando á los espectadores al vasto mar de lo agradable: y lo que es mas, con el exemplo de sus gracias, como sirenas encantadoras, ha arrastrado á muchos á la comarca del error; porque quien imita sus figuras sin tener su sensibilidad, nunca hallará su Belleza, ni la de otros.

Comenzó Corregio imitando á la Naturaleza y á sus Maestros; pero los siguió poco tiempo, porque en él era muy natural huir de toda cosa limitada. En sus primeras idéas parece que solo pensaba en hacer cosa agradable. Inventaba por movimiento interior, y no por reflexîon: procuraba representar sus figuras de manera que mostrasen gran masa de Clarobscuro mas que de Expresion; y adivinaba regularmente lo agradable por instinto.

De aquí se infiere que Corregio poseía el Gusto de lo agradable y deleitoso, pues huyó siempre de lo que no lo era: y así donde este genero puede hacer buen efecto, allí se le debe imitar; pero de ningun modo donde se requiera lo expresivo. Ademas de esto no aconsejaré que imite á Corregio quien no sea de fibra tan delicada y sensible como él; pues quando un Pintor inventa, y conoce que puede transformarse en aquello que quiere imitar, lo imitará bien; donde no, hará mejor de seguir su genio é inclinacion.

Ticiano tenía muy poca sensibilidad, y por eso in-

inventaba mas por costumbre, que por otra cosa; y así no merece ser seguido en esta parte. Alguna vez inventó tal qual figura bastante bella ; pero podemos persuadirnos que fue mas por casualidad , que por saber: pues luego se vé al lado alguna cosa mala ú ordinaria.

CAPITULO V.

Consideraciones sobre los Ropages de Rafael, Corregio y Ticiano.

HAblando de los Ropages tambien es preciso elogiar á Rafael. Siguió al principio el modo de plegar de sus Maestros. Mejoró algo su estilo por el de Masaci ; y mucho mas por el de Fr. Bartolomé de San Marcos. Despues , quando vió las obras de los Antiguos , abandonó del todo la escuela de sus Maestros, y se sirvió de las reglas del bajo relieve para disponer sus Ropages con naturalidad; y así adquirió el mejor Gusto en los pliegues.

Observó que los Antiguos consideraron los Ropages como cosa accesoria , y no principal : que procuraron vestir , y no esconder el desnudo de sus figuras : que no las cubrian con trapos , sinó con paños buenos y útiles ; ni pequeños como toallas , ni grandes como sábanas; sino proporcionados al caracter , al tamaño y á la accion de cada figura. Vió que hacian los pliegues grandes hasta en las partes mayores del cuerpo humano ; y que no interrumpian las dichas partes con cosas menudas : y quando la naturaleza de las ropas les obligaba á hacerlo, formaban los pliegues pequeños y poco realzados, que no pudiesen parecer partes principales. Con este exemplo hizo él tambien grandiosos sus Ropages, esto es, sin pliegues superfluos , y con los dobleces en las junturas de los miembros , sin cortar con ellos la figura.

La forma de los pliegues la regulaba segun el desnudo que

que estaba debajo de ellos: si la parte, ó músculo era grande, ponia una masa tambien grande; y donde las partes se encogian, ó escorzaban, hacia el mismo número de pliegues, pero todos escorzados. En sus principios solía señalar por una sola parte los miembros que caían debajo de una ropa suelta y pendiente; pero despues se enmendó, señalandolos por entrambas, y con pliegues sueltos. Donde el vestido queda libre, esto es, donde no tiene nada debajo, escusaba dar á sus pliegues la figura y tamaño de algun miembro, y los hacia al contrario anchos y abiertos, de manera que no pudiesen mostrar que contenian algun miembro debajo.

No exâminaba todos los pliegues con el fin de escoger los mas hermosos, sinó con el de dar á conocer el desnudo que cubrian. Daba á sus pliegues tan varias formas, quantos son los músculos del cuerpo humano: pero nunca los hizo redondos, ni quadrados; porque la forma quadrada repugna á los pliegues, sinó es en el caso que esté dividida en dos triángulos. Solamente sobre el hueco ponia pliegues y dobleces grandes; pero nunca dos juntos de igual tamaño, aunque fuese en la elevacion del Clarobscuro, ni en el contorno, ni de la misma fuerza ni grandeza.

Sus vestidos flotantes son admirables, pues se vé en ellos que los mueve una causa comun, que es el viento. No parecen tirados y colgados, sinó que cada pliegue se contrapone á otro, segun su libre y natural qualidad.

En algunos parages dejaba vér la orilla ó borde del vestido, para denotar que su figura no estaba dentro de un saco. Todos sus pliegues tienen algun motivo, ya sea el de su propio peso, ó bien el de la accion del miembro á que corresponden. Algunas veces se conoce como eran antes de tomar aquella tal forma, y se colige que hasta en esto buscaba la Expresion; pues se vé en muchos de sus pliegues si un brazo ó una pierna estaba ade-

adelante ó atrás antes de la situacion en que se halla; y si un miembro habia pasado del estenderse al retirarse, ó al contrario.

En el movimiento principal de la figura observó, que, quando los Ropages cubren la mitad de un miembro, señalan siempre la otra mitad atravesandola obliquamente en forma triangular: y generalmente toman esta forma, porque qualquiera ropa que se extienda ácia un lado ó ácia otro, debe por necesidad encogerse ó apretarse por una parte, y desplegarse por la otra; y esto le dá figura triangular.

He dicho que Rafael, al modo que los Antiguos, consideraba los vestidos como cosas accidentales: y ahora añado, que aquel gran Pintor consideraba tambien ser el hombre y el movimiento de sus miembros la única causa de la direccion de sus vestidos, y variedad de sus pliegues; por lo qual los dirigia á su principio, regulándolos segun lo pedia aquel movimiento; y además de eso creía conveniente ocultar el estudio y la eleccion. Y baste lo dicho de los Ropages de Rafael para quien quiera cotejarlo con sus obras.

Así como Rafael lo dirigía todo á la Expresion, Corregio ponia siempre la vista en lo Agradable. Dejó temprano el estilo de sus predecesores: y como por lo regular pintaba sus figuras por modelitos que vestia de trapos, ó de papel, buscaba las masas, y en ellas lo Agradable, con preferencia á lo verdadero de cada pliegue; y así sus vestidos son grandiosos y ligeros; pero de malos pliegues. Quando alguna vez pintaba del natural escogía muy mal sus pliegues; y muchas veces ocultaba, ó cortaba con ellos el desnudo. Por lo demás, hacia sus ropas de colores bellísimos y regularmente jugosos, y muchas veces obscuros, para dar mas claridad á las carnes.

Ticiano hacia los Ropages por Imitacion, como todas las demás cosas. Los pintaba bastante hermosos, muy na-



naturales , y de colores puros y relevantes. Su lencería sobre todo es muy reluciente y clara : pero todo sin eleccion de pliegues, y tal qual hallaba las cosas en la Naturaleza ; por lo que no se le debe imitar en esta parte.

CAPITULO VI.

Consideraciones sobre la Harmonía de Rafael, Corregio , y Ticiano.

PAsando á hablar de la Harmonía, pudiera no hacer mencion de Rafael , si el orden que me he propuesto no lo exîgiese ; pues como nunca buscó con particularidad lo agradable , sinó lo expresivo, apenas conoció la Harmonía ; y si en sus obras se halla alguna vez , proviene de la Imitacion de la Naturaleza, mas que de su conocimiento en esta parte.

Corregio al contrario se lleva la palma èn materia de Harmonía ; porque buscando lo agradable , era forzoso que hallase la que es madre del deleyte , y que proviene de una tierna sensibilidad. No podia sufrir las cosas de demasiado relieve, y así daba con la Harmonía : la qual no es otra cosa que un medio entre dos cosas diversas , tanto en el Diseño, como en el Clarobscuro, y Colorido. Corregio, como he dicho tratando del Diseño , huía los ángulos , y hacia ondeados sus contornos , lo que nacia de su inclinacion á la Harmonía. Angulo es la union de dos líneas rectas; y esto puntúalmente era lo que disgustaba á Corregio. Para evitarlo mezclaba una curva , y así hacia harmonioso su contorno; y de la misma manera ponia cosas medias en el Colorido , y en el Clarobscuro. Además de esto observó mejor que los otros Pintores , que la vista, despues de algun esfuerzo, desea el reposo ; por lo que quando habia puesto en un sitio algun color muy vivo y de fuerza , hacia luego un pedazo hermoso de me-

media tinta , antes de pasar de nuevo á otro color semejante : observando siempre tal graduacion,que fuese desde la mayor fuerza, á la menor ; de manera, que los ojos van pasando por grados de un objeto vivo y reluciente , á otro semejante , hallando gusto y deleyte en este tránsito , poco mas ó menos como uno que despierta al rumor de una dulce música.

He dicho con reflexîon que Corregio pasaba de lo fuerte á lo blando , y de esto á lo medio , para denotar que se puede pasar sin incomodidad de la fatiga al descanso ; pero no al contrario de lo último á lo primero ; y por eso he hablado antes de lo fuerte , que de lo blando, y medio. Tal vez me dirá alguno ¿ por qué comienzo mi graduacion de lo fuerte, y no de lo blando , que pongo lo último? A esto respondo , que la consideracion de un Pintor debe empezar siempre por la parte anterior de su quadro , pasando despues á la posterior ; ó del principal objeto á los de los lados : y como lo fuerte , bello y relevante debe estár siempre en el sitio principal , ó en el objeto primario , por eso he dado esta graduacion á las cosas. En suma , debiendo parecer todas ellas hechas para el objeto principal , debe procurar el Pintor que este haga el principal papel , y que lo demas le sirva solamente de adorno : y por eso en aquel se debe poner la Expresion , y en lo restante el Reposo.

Observó Corregio todo lo referido hasta la última perfeccion ; pero en el Diseño abusó de la Harmonía y de lo agradable : y si merece alguna escusa es porque el Diseño no es lo que mas necesidad tiene de Harmonía. Pero como quiera que sea , lo cierto es que debemos á Corregio todo lo agradable y harmonioso de la Pintura, que antes de èl no se conocía : y no solamente es esta invencion suya propia ; sinó que en la execucion ha sido tambien el que la ha practicado con mayor perfeccion ; sin que se le pueda poner al lado algun otro.

Des-

Despues de Corregio es inútil hablar de la Harmonía de Ticiano; pero por no interrumpir el método comenzado diré solamente, que si en Ticiano se halla alguna especie de Harmonía procede solamente de la Imitacion de la Naturaleza. No hay en él, como en Corregio, una graduacion variada; antes al contrario se valía de la uniformidad, por cuyo medio tiene aquella especie de Harmonía limitada que le es propia.

CAPITULO VII.

Cotejo del Gusto de los Antiguos con el de los Modernos.

Cada Pintor de los modernos ha escogido una ú otra cosa particular para buscar en ella la perfeccion; y lo mismo hacian los Antiguos, En todos los que vinieron despues del renacimiento de las Artes se nota una causa universal, y una sola voluntad de imitar á la Naturaleza. Este ha sido el fin principal de todos, con la diferencia de que cada uno tomaba distinto camino.

Entre los antiguos Griegos sucedia lo propio: con sus diversos métodos llevaban una misma mira principal; pero en ellos era mucho mas sublime que no en los modernos. Las idéas de aquellos se levantaban hasta la perfeccion misma, tomando el medio entre la divinidad y la humanidad: esto es, tomando la verdadera Belleza por mira y objeto principal; y se contentaban con tomar de la verdad solamente la Expresion. Por esto se halla la Belleza en todas sus obras, porque no hay Expresion, por fuerte que sea, que deba obscurecerla.

Creo, pues, poder llamar al Gusto de los Antiguos Gusto de la Belleza, pues no obstante que sus obras, como executadas por hombres, sean imperfectas, tienen sin embargo el Gusto de la perfeccion: y así como el vino mezclado con el agua conserva siempre su sabor, así

tam-

tambien sus obras, aunque degradadas por la humanidad, conservan con todo eso el Gusto de la perfeccion ; y por eso les doy este nombre.

Las obras antiguas son muy diversas entre sí en quanto á la bondad y á la Expresion ; pero no en quanto al Gusto. En los monumentos del Arte que nos quedan de los Antiguos hay tres clases principales : quiero decir, que tienen tres grados distintos de Belleza. Las de la clase ínfima tienen el Gusto de la Belleza solamente en las partes de pura necesidad : las de la segunda le tienen, no solamente en lo necesario, sinó tambien en lo útil : y por fin las de la primera clase tienen aquel Gusto repartido entre lo necesario y lo util, y por eso son perfectamente bellas.

No siendo la Belleza en sí otra cosa mas que la perfeccion de cada idéa, se llama bello en las cosas visibles é invisibles lo que es mas perfecto : por lo que es necesario considerar las obras de los Antiguos con la reflexîon de que su Belleza no consiste siempre en una misma parte ; sinó en que aquella que la idéa ha escogido esté representada perfectamente.

Las estatuas mas hermosas del grado sublime son el Laocoonte y el *Torso* de Belvedere : las del segundo el Apolo de Belvedere, y el Gladiator combatiente : y del tercero hay infinitas, sin contar las comunes que no merecen particular mencion. Los grandes Profesores de la antigüedad eran en sus idéas mas sublimes que no los modernos, y en la execucion mas grandiosos y elevados; porque sus idéas se formaban en vista de la perfeccion, y seguian en la práctica, no una parte de la Naturaleza, como han hecho los modernos, sinó el todo de ella : y como estos han mostrado en cada obra una intencion y un fin, los Antiguos manifestaron en cada parte aquella diversa intencion con que la hizo la Naturaleza.

Corregio, por exemplo, amaba lo agradable, y Rafael lo

lo expresivo : y como el nervio de un músculo es mas expresivo que no su carne, Rafael señalaba mas el nervio que la carne ; y Corregio mas la carne que el nervio. Los antiguos Griegos al contrario, sabian unirlo uno con lo otro, porque conocian que tanto los nervios como la carne tienen sus respectivas Bellezas.

Los Modernos para engrandecer una parte no han hallado otro medio mejor que el de achicar otra. Los Griegos no lo hacian así, sinó que mudaban estas partes segun su Expresion. Si la figura era humana, hacian todo lo que pertenece á las propiedades y qualidades del hombre ; y si era divina desechaban las qualidades humanas, y escogian las divinas, arreglando así todos los diversos significados y expresiones. En suma, procuraban no omitir cosa alguna del objeto, y señalar al mismo tiempo todo lo necesario, mas que lo que no lo es.

De lo que he dicho hasta aquí concluyo, que el Pintor que quiera hallar el mejor Gusto, debe estudiarle tomando de los Antigüos el de la Belleza, de Rafael el de la Expresion, de Corregio el de lo Agradable y Harmonioso, y de Ticiano el de la Verdad ó Colorido ; y todo esto enfin debe buscarlo en la Naturaleza.

Quanto he escrito en esta Obra se dirige únicamente á hacer ver á los principiantes las piedras de toque con que deben probar su propio Gusto, y el de los otros, para no engañarse en sus juicios. Los Modelos que he propuesto han sido estudiados é imitados infinidad de veces, sin que nadie haya llegado á superarlos : de que se infiere que tomaron el verdadero camino de la perfeccion, cada uno en su parte predilecta ; y por eso me he servido de sus exemplos, y mostrado la manera de conocerlos, é imitarlos. Quien trabajare con la cabeza y con las manos, y reflexîonáre sériamente sobre ellos, llegará sin duda á conseguir el buen Gusto, y á poder un dia dar por bien empleado su trabajo.

CAPITULO VIII.

Conclusion.

No quisiera que lo que llevo escrito de los referidos grandes Pintores se interpretase siniestramente ; pues quando digo que alguno de ellos no poseia esta ó aquella parte del Arte, se debe entender con discrecion, y en comparacion ó respectivamente á las otras que el mismo poseia plenamente ; ó á lo menos en cotejo de otro Pintor que sobresalia en aquella parte. Con la misma benignidad se debe entender el silencio que guardo de otros muchos Pintores famosos , ó la poca estimacion con que parece que hablo de ellos : porque mi intencion es en realidad muy diversa ; y si me valgo de alguna expresion poco conveniente , es solo para dar á entender la gran diversidad que hay entre los ingenios grandes. Todos saben que no puede haber obra humana tan perfecta , que no lo pueda ser mas. Procuro guiar los que me lean á los manantiales mas puros , de que han bebido los mejores Pintores. Las aguas de fuente son por lo regular las mas puras y sanas ; pero esto no quita que las que se cogen y guardan en vasos particulares no sean tambien buenas para apagar la sed.

Quando digo que todos los Pintores que han venido despues de aquellos tres no han poseído mas que una parte sola de sus Bellezas , no lo digo por despreciar á aquellos, sinó por ensalzar mas á éstos. Del mismo modo, quando critíco el Colorido y la Harmonía de Rafael , no quiero decir que sean absolutamente malos , sinó solamente que no son comparables á los de Corregio y Ticiano; pues no es decir que una cosa es mala asegurar que hay otra mejor : y esto se verifica en el Colorido y Harmonía del mismo Rafael , que pueden pasar por her-

mo-

mosos en comparacion de los de Miguel Angel, Julio Romano, y aún de Caraci. Corregio podrá tambien pasar por excelente en el Diseño y en los pliegues, si se compara con Tintoreto en lo primero, y con Rubens y Jordan en lo segundo. Finalmente el Clarobscuro de Ticiano es miserable en comparacion del de Corregio; y será bueno si se compara con otros.

En suma estos tres son los mayores Maestros, porque fueron grandes en todas las partes, y en algunas excelentes, é incomparables. Sus Gustos fueron diversos, porque fueron diversos los objetos que escogieron. Rafael tenia el Gusto de la Expresion: Corregio el de lo Agradable; y Ticiano el de la Verdad.

Estos tres Profesores buscaban generalmente la Verdad; y aunque por caminos diversos, muchas veces se encontraban: porque todo se halla en la Naturaleza, tanto lo Expresivo, como lo Agradable. Solamente se formaron Gustos diversos, porque no mezclaban las cosas como la Naturaleza, que las une todas; sinó que escogian una parte singular de la totalidad. Quando uno de ellos hallaba por medio de la Imitacion alguna parte propia del otro, que no fuese contraria á su objeto principal, la hacía Bella, aunque no fuese este su fuerte: y de aqui viene que Rafael pintó alguna vez tan Agradable como Corregio, y tan Verdadero como Ticiano; Corregio diseñó tan bien como Rafael, y pintó con tanta Verdad como Ticiano; y éste diseñó algunas veces como el primero, y deleyta como el segundo. Pero como esto sucedia muy rara vez, he creído necesario determinar sus Gustos con arreglo á sus partes principales, y á su modo ordinario de proceder.

COMENTARIO
AL TRATADO DE LA BELLEZA
DE MENGS,
POR D. JOSEPH NICOLAS DE AZARA.

Escibió Mengs este Tratado antes de ir á España, y fue su primera obra. Se imprimió en Aleman, en cuya lengua le compuso: y como la Belleza fue el objeto favorito de toda su vida, continuó en meditar siempre sobre él, como se verá por los escritos siguientes. En la parte práctica y del Gusto nadie ha discernido ni expresado la Belleza mejor que Mengs; pero en la teórica había adoptado las opiniones de los Platónicos sobre el origen de esta sublime qualidad, inducido de la metafísica de su amigo Winkelman. Mi opinion especulativa ha sido siempre algo diferente de la de estos dos amigos; y por eso he pensado exponer mis idéas aparte, á fin de que el Lector, cotejando las diversas opiniones, pueda concebir mejor qué cosa es el objeto de que se trata. Nada importa ni daña á la Belleza el discurrir diversamente sobre su origen; porque eso no le quita el ser lo que es.

Quando contraigo mis discursos me aprovecho siempre de los escritos de Mengs, ó de lo que he aprendido de sus conversaciones en tantos años de amistad y trato el mas íntimo: y así protesto sin hipocresía, que quanto haya de bueno en estos discursos es de Mengs; y lo malo será seguramente mio.

§.I.

§. I.

Varias opiniones sobre la Belleza.

Es infinito lo que se ha escrito sobre la Belleza ; y sin embargo creo que estemos muy lexos de saber con distincion que cosa es. Platon , que habla bastante de ella , la explica poco : y segun su método de dar exîstencia á todo quanto cabe en sus idéas , hace figurar á Sócrates , que es una hermosa doncella que asiste á la conversacion. Las Gracias , las Musas , y toda la restante cáfila de la Poesía Griega tienen los mismos padres , y la misma exîstencia. Aun mas ingenioso es el sistema del mismo Platon que apunta Mengs , esto es , que nuestras almas han exîstido antes de unirse á los cuerpos , y que en aquel estado han sabido todas las cosas ; que la materia ha embotado esta ciencia ; y que ahora quando aprenden , no hacen mas que acordarse de lo que supieron en aquella otra vida : y como alli conocieron la Belleza positiva , la reconocen quando la ven en los objetos materiales. Es lastima , que una invencion tan ingeniosa no sea verdadera.

San Agustin , que fue tan Platónico , dicen que compuso un Tratado de la Belleza, que se ha perdido. Se ve no obstante por lo que dice de ella en otras obras , que la creía una correspondencia de las partes con el todo, que forma la unidad : *Omnis porro pulchritudinis forma unitas est.* Los iniciados en los misterios de los numeros tal vez entenderán lo que esto quiere decir.

Wolfio y los Leibnitzianos , que no siempre han soñado con la amenidad que los Platónicos , dicen que hay cosas que nos gustan , y que éstas son bellas ; y cosas que nos disgustan, que son feas. No se puede confundir mas groseramente la causa con el efecto , esto es ,

la

la Belleza con el Gusto.

Otros quieren que la Belleza consista en la *variedad*, *unidad*, *regularidad*, *orden*, *y proporcion.* Esto es querer explicar una cosa abstracta por otras mas abstractas; pues si la Belleza es dificil de comprender, no lo es menos la regularidad y el orden, &c.

El sistéma de Hutcheson y sus sequaces, que han imaginado un sentido interno, con el qual percibimos la Belleza, como los colores con los ojos, me parece el mas pobre, y menos ingenioso de todos. Se asemeja á los malos Poetas, que no hallando como desenredar naturalmente el asunto de alguna Tragedia, inventan un milagro. Por la regla de estos Filósofos será menester hacer tantos sentidos internos, como ideas abstractas tenemos. La virtud, justicia, orden, &c. tendrán sus órganos particulares, por donde introducirse en el alma, como la Belleza.

El Ensayo sobre la Belleza del Padre Andres Jesuita, que el célebre Diderot halla tan fundado, no creo que explique mejor que los otros lo que es la Belleza. La divide y subdivide, y despues viene á parar en decir, que consisten sus diversas clases en *regularidad*, *orden*, *proporcion*, &c. &c. Todo esto es explicar lo obscuro por lo mas obscuro. Si el Padre Andres definiera el orden diciendo que es una cosa bella, tendria la misma razon que para decir que la Belleza es una cosa ordenada.

El citado Mr. Diderot, despues de haber descartado muchos sistémas sobre la Belleza, propone finalmente el suyo; y temo que haga naufragio en los escollos que él mismo ha señalado. El detenerme en analizar sus idéas me apartaria inutilmente de mi objeto: bastará saber la resulta de todo su sistéma, que es esta: ,, Bello, fuera de ,, mí, es todo aquello que contiene en sí algo que ex- ,, cite en mi entendimiento idéa de relaciones: y con re- ,, lacion á mí, todo lo que excita esta idéa." Dexo al Lector

que

que aprecie lo sublime de esta definicion.

En una Obrita, que pocos años hace se publicó en Roma dedicada á nuestro Mengs, se atribuye el origen de la Belleza al amor propio. Pero en esto se truecan las idéas; pues la Belleza es una qualidad inerente al objeto bello, y no á la persona que recibe la impresion.

Si la Belleza se puede definir, ninguno creo que se haya arrimado á ello tanto como Ciceron; pero la simplicidad de su expresion no habrá tal vez gustado á los que quieren sutilizarlo todo. La Belleza del cuerpo, dice este grande hombre, consiste en una proporcion exâcta de miembros junta á un suave colorido. *Et ut corporis est quædam apta figura membrorum, cum coloris quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo: sic in animo, opinionum judiciorumque æquabilitas et constantia, cum firmitate quadam, et stabilitate. . . . pulchritudo vocatur.* Cic. 4. Tuscul.

Apenas hay Autor, que haya tratado esta materia, que no haya hecho un sistéma particular. Seria perder tiempo recorrerlos todos; fuera de que basta lo dicho para dar idéa de la diversidad de pareceres. Voy pues á decir lo que entiendo de esta qüestion, ciñendome á la Belleza relativa á las Artes del Diseño.

Mengs en su mocedad creyó la Belleza un ente exîstente y real, y pensó poderle definir. Despues ya conoció la dificultad, y se contentaba con poder dar alguna idéa de sus efectos. Yo expondré lo que creo se pueda saber en una materia tan dificil.

§. II.

Como podemos concebir la exîstencia de la Belleza.

Quando vemos un cuerpo que execúta todas sus funciones perfectamente, segun el fin para que fue criado, le llamamos cuerpo sano. Generalizando las ideas, llamamos sa-

salud al estado de aquel cuerpo. Esta palabra *salud* no puede explicar otra cosa mas que la idéa abstracta que el alma se forma de los cuerpos que se hallan en aquel estado. El darle otra exîstencia es incurrir en el Platonismo, que mete todo el mundo dentro de nuestras cabezas: de cuyo contagio no se pudo librar enteramente Mengs. La Belleza, pues, como cosa abstracta, es la idéa del estado de las cosas que contienen las qualidades que, como iremos viendo, las hace Bellas; y no tiene exîstencia alguna fuera de nuestro entendimiento.

III.

De lo que hace Bellas las cosas.

LA union de lo perfecto y agradable es sin duda lo que hace Bellas las cosas. El alma juzga la perfeccion: los sentidos perciben el agrado: y el entendimiento, que es el compuesto de entrambos, goza de la Belleza. Perfecto, respeto de nosotros, es aquello en que no sobra ni falta nada de lo que creemos debe tener. Agradable, lo que hace una impresion moderada en nuestros sentidos. El ignorante podrá pues juzgar de la impresion material que reciben sus órganos: y el entendido de lo que sobra, ó falta á la cosa; pero de lo Bello solo es juez competente la razon.

Lo contrario de la Belleza es la fealdad, que consiste en la imperfeccion, y en lo desagradable; y juzgamos de la una del mismo modo que de la otra.

Nuestras costumbres y nuestra ignorancia son tales, que ni menos comprendemos en qué consistia el entusiasmo con que los Griegos se dejaban transportar de la Belleza. Entre ellos era esta una qualidad tal vez la mas estimada, hasta venerarla como divina; y por eso en las obras de las Artes sacrificaban á ella todas las demás: de

suerte que en la Expresion, aun de las mayores pasiones, tenian cuidado de no perjudicar á la Belleza. Virgilio nos representa á Laocoonte dando gritos, y lamentandose como un desesperado; pero Agesandro supo expresar todo el dolor, sin dañar á la Belleza.

Mil y mil exemplos podria citar del aprecio que hacia aquella delicada Nacion de la Belleza; pero bastará saber que desde los primeros tiempos se juntaba en Elide, donde las personas hermosas competian esta prerrogativa, y habia Jueces para adjudicar premios á las mas Bellas. En Esparta, en Lesbos y otras partes se celebraron tambien los mismos concursos. Los pretendientes debian exponer sus méritos ante los Pintores y Escultores, que eran los jueces competentes de la materia; y así tenian estos las mejores proporciones para exâminar los mas hermosos cuerpos. Anacreonte dice, que habiendo la Naturaleza agotado sus tesoros en la formacion del hombre y demás animales, dandoles la robustez, ingenio, celeridad, y demás apreciables qualidades; no quedandole cosa que dar á las mugeres, las regaló la Belleza, que vale y puede mas que todo junto quanto habia dado á los otros. En suma, la delicadeza de aquellas gentes llegó á tanto, que señalaron premios al que sabía dar el mas suave y amoroso beso: y se figuraban que las almas que habitaban cuerpos hermosos se separaban de ellos con mucha mas repugnancia que no las que animaban los feos, y que iban saliendo de ellos poco á poco y suavemente para dejarlos como en dulce y agradable sueño.[1]

La idéa que tenian de la Belleza natural era sin embargo muy diferente de la que tenemos los Modernos; pues consistia en la perfeccion y proporcion de miembros, colorido, y en un cierto reposo y aire magestuoso que ocultaba en lo posible las imperfecciones de la huma-

ma-

1 *Philostr. Iconum*, 1. c. 4.

manidad, acercandose á lo divino. Nosotros al contrario, estimamos bello lo que mas se acerca á lo humano y á sus necesidades. Facciones sin simetria, miembros sin proporcion, porte sin nobleza, y otras mil irregularidades pueden formar una Belleza, como se les añadan buen color, ojos muy animados, talle que llamamos elegante, y que todo junto tenga mucho movimiento y expresion; pero de aquella que denota el deséo, y le provoca. Somos todo materia y movimiento; y los Griegos todo espiritu y reposo.

§. IV.

Diferencia de la Belleza y el Agrado.

Lo Agradable no es Bello, no obstante que lo Bello sea por lo comun Agradable. Lo que gusta á uno suele no gustar á otro; ni tal vez al mismo en diverso tiempo. Esto proviene de que el Gusto es un efecto que reciben los sentidos, y no la razon; y no hay cosa tan imperfecta que no pueda gustar á alguno.

Entre Gustos no hay disputa, dice el axîoma general. Si por esto se entiende que el que dice gustar de una cosa le gusta efectivamente, la proposicion es certisima; pero si se quiere dar á entender con ella que todo Gusto es bueno, no hay cosa mas falsa.

Una muger que come barro, y otras porquerias, tiene Gusto en ello, pero un Gusto depravado. Mr. de la Motte, á quien gustaban mas los mamarrachos del puente nuevo de Paris, que los quadros de Rafael, tenía un Gusto de verdadera bestia.

El que dice que una cosa le gusta mas que otra, no está obligado á dar la razon; pero quien diga, esto es mas bello que aquello, debe decir por qué. Habrá quien guste mas de los versos de Lope de Vega, que de los de Virgilio, y este no será mas que ridículo; pero si dice

que los primeros son mas bellos que los segundos, todo el mundo le pedirá la razon. Cada dia se ven gentes que gustan mas de un color que de otro, y nadie les disputa su Gusto; pero si dicen que el rojo es mas bello que el azul, pasarán por necios sinó dan la razon. Si una muger que tenga las facciones y vigotes de hombre halla alguno á quien guste, pocos le disputarán su pícaro Gusto; pero si quisiere persuadirnos que un marimacho es una Belleza, no hay duda que se reirán de él. Esto demuestra que para entender y juzgar de la Belleza es necesaria la union de los sentidos, y el entendimiento; y que para el Gusto solo bastan los sentidos. El Gusto de uno es independiente del de los demás; pero hay Gustos buenos y Gustos malos, ridiculos, extravagantes y bestiales.

§. V.

Del Gusto en la Pintura.

La palabra *Gusto* se usa en la Pintura metafóricamente, y se ha introducido por comparacion al Gusto del paladar. Este es uno de nuestros sentidos: el sabor es la impresion que el sentido recibe; y segun que esta es agradable ó desagradable, fuerte ó debil, la juzga nuestra alma buena ó mala.

Las Artes sirven en parte á nuestros sentidos, y en parte á la razon. Los sentidos reciben sus impresiones: el entendimiento las distingue; y la razon las juzga. En la Pintura es el sentido de la vista el que se compara al del Gusto; y los objetos visibles á los sabrosos.

Se dirá, pues, que uno no tiene Gusto en la Pintura quando su vista y su razon no son capaces de recibir, y de juzgar competentemente de los objetos visibles; como diriamos que uno no tiene Gusto propiamente, sinó sabe distinguir un sabor de otro, ó que todos le son in-

di-

diferentes. Hombre de buen Gusto en Pintura es aquel que tiene tanto juicio, que distingue, luego que vé una cosa, si es buena ó mala, como ella es efectivamente, segun la razon. El hombre de mal Gusto es aquel á quien las cosas malas y faltas de razon gustan mas que las buenas.

Del mismo modo dirémos, que un Pintor es de mal Gusto, si entre los objetos de la Naturaleza escoge lo malo para su Arte; como al contrario será de buen Gusto si escoge lo mejor. Si no sabe escoger ni lo bueno ni lo malo, y solamente imita los objetos que se le presentan, se deberá tener por Pintor privado de todo Gusto; y esta es la clase mas numerosa. Como este Gusto de que hablamos es el producto del ingenio y del entendimiento del Artífice, se sigue, que el que le posee bueno, tiene buen juicio; el que malo, malo; y el que no le posee de algun modo, es un solemne necio. Esto mismo se debe aplicar á los Aficionados que se meten á juzgar de pinturas, y á qualquiera que hable del Arte.

Continuando el mismo paralelo del Gusto material y del Gusto de las Artes, conviene observar, que así como en el primero hay cosas que tienen mucho sabor, otras que tienen poco, y otras nada: del mismo modo en la Naturaleza hay cosas que hacen fuerte impresion en los ojos, otras mediana, y otras que no se distinguen sinó confusamente. Así, pues, como para deleytar el Gusto sensual se juntan muchas cosas á fin de rectificar y mejorar el sabor; de la misma manera debe el Pintor juicioso juntar aquellos objetos que se mejoran entre sí, con lo qual producirá un buen Gusto, y una sensacion deleytable á la vista.

§.VI.

§. VI.

Por qué nos deleyta en las Artes la Belleza , y qué especie de deleyte es éste.

Algunos han creído que el gusto que nos causa la Pintura proviene de ilusion , esto es , de aquel error en que suponen caemos quando vemos un quadro , imaginandonos ver realmente la cosa que representa : así como pretenden que lloramos y reimos en las Tragedias y Comedias , porque verdaderamente nos persuadimos estár presentes á los casos que se representan : y de aquí han sacado la conseqüencia , de que quanto mas perfecta es la Imitacion , tanto mas bella es la Pintura.

Este raciocinio es falso en los principios , y en la conseqüencia. Nadie que tenga juicio cabal puede suponer, ni menos por un instante , que sea verdad lo que se ve representado en un quadro : y digo aun mas , que si esto fuese posible , las mas de las pinturas harian el efecto contrario que hacen. Una persona de fibra delicada y corazon sensible ¿cómo habia de ver con gusto la carniceria que hacen unos soldados brutales en los cuerpos tiernos de unas inocentes criaturas ? ¿Una dama melindrosa , que se desmaya al ver una araña ó un raton , haria su delicia , ni dormiria con quietud teniendo á su cabezera un monstruoso dragon , que se quiere tragar á la hermosa Andrómeda ? Porque no exîste semejante ilusion es cabalmente porque gustan las pinturas. A que se añade, que un quadro excelente no es á la primera vista , en que cabria alguna sorpresa , quando gusta mas; sinó despues quando con mas reflexîon y reposo de ánimo se examîna.

Que la Imitacion sea mas bella quanto es mas perfecta , es el otro error que infieren del primero ; porque na-

nada tiene que ver la Imitacion con la Belleza. Aquella tiene su mérito á parte ; pero si el original no es bello, no lo será tampoco la copia por semejante que sea ; pues consistiendo la Belleza , como hemos dicho, en la union de lo perfecto y agradable , nada que no tenga estas qualidades puede ser hermoso.

Quasi todos los quadros de la escuela Flamenca son perfectas imitaciones de cosas naturales ; y nadie que tenga buen criterio hallará en ellos verdadera Belleza. Son ciertamente bellas imitaciones para los que se detienen en lo material de las cosas , y no pasan mas allá : pudiendoseles aplicar la sentencia de Quintiliano hablando de los Comediantes : *Adeo in illis quoque est aliqua vitiosa imitatio, quorum ars omnis constat imitatione.*

¿ En qué consiste , pues , el Gusto que nos causa la verdadera Belleza ? Esta qüestion es muy enredada , y pedia una larga discusion ; pero yo creo en parte poderla aclarar , si el Lector tiene un poco de paciencia conmigo , y quiere entrar en sí mismo por un momento.

Es esencial á nuestra alma el pensar, porque no puede ocuparse en otra cosa. Exercitando esta facultad halla su satisfaccion : y así naturalmente se inclina á buscar los objetos , que la ocupan , y no la cansan : y esto es lo que llamamos *curiosidad*. Quando se suspende este exercicio ; quando se practica demasiado ; ó quando por algun respeto humano nos vemos forzados á pensar en cosas que no nos gustan , se sigue aquella incomodidad que en Italiano llaman *noya*. Por huir el alma de esta disgustosa situacion , no hay fatiga ni peligro que no emprenda ; y asi es la *noya* lo que mas mueve al corazon humano. Lo que llamamos diversiones , espectáculos , Poesía , Música , Pintura , y otras infinitas cosas , que fomentan y sostienen la sociedad , no conocen otro origen que el horror de *anoyarse* ; porque cada uno busca como ocupar su espíritu lo mas agradablemen-

mente y con menos trabajo que puede. El alma por otra parte solamente se puede ocupar de dos maneras : la una recibiendo por los sentidos las impresiones de los objetos exteriores ; y la otra reflexîonando, meditando, y combinando las ideas que la subministra la memoria. Este último medio es demasiado trabajoso : y son bastante raras las almas que saben vivir gustosas solas consigo.

Lo mas comun, y lo que mas gusta, es percibir las impresiones de los objetos por los sentidos. Estas impresiones nos son agradables, ó desagradables por dos razones. La primera segun agítan mas ó menos los nervios de los órganos ; y la otra segun las idéas que producen. Pero de esta no hablo ahora. Un color que sea demasiado vivo, ó un sonido muy fuerte vibran con exceso los nervios de los ojos y del oído, y causan unas sensaciones disgustosas. Para que no lo sean es menester que la comocion sea moderada, y que no agíte el nerbio mas allá de lo que pide su naturaleza. Si no llegase á comover lo bastante, entonces no hay sensacion ; ó á lo menos el alma no la distingue, y queda solo una cosa confusa, incapaz de Belleza, ni de fealdad.

Sentado, pues, que las sensaciones moderadas son las que mas agradablemente ocupan nuestras almas, se infiere naturalmente, que aquellos objetos que mejor producen este efecto nos serán los mas agradables : y si á esto se añade una cierta conexîon que tienen algunos objetos con las sensaciones, para producir clara y facilmente ideas correspondientes, se llamará evidencia : y esta es la que mas satisface á nuestras almas ; porque sobre producir la sensacion deleitosa, no fatigan para dar la idéa : pues el trabajar es aún mas molesto al alma, que al cuerpo,

Consistiendo pues la Belleza en la perfeccion y el agrado, el deleite que nos causa provendrá de la suavidad de

la

la sensacion, y de la evidencia de su perfeccion.

Si el objeto bello posee ademas de esto alguna qualidad de las que llaman atraccion, simpatía, ú otra semejante (que no es de mi intento explicar ahora) como sucede entre la muger y el hombre, entonces la Belleza, ademas del efecto general que he dicho, hace rebosar al alma de placer, y salir como fuera de sí, produciendo aquel arrrebato, aquella agitacion, entusiasmo, y locura que se llama amor.

La vista de esta misma Belleza en Pintura hace una impresion mas moderada, porque no va acompañada de la qualidad que acabo de decir; y así comueve los sentidos dulcemente, y ocupa el entendimiento, sin causarle ninguna turbacion.

§. VII.

De que cosas necesíta el Pintor para escoger la Belleza.

Lo mas necesario para un Pintor es tener fibra delicada, corazon muy sensible, y razon muy despejada: porque sin lo primero, lo bello no le hará impresion; sin lo segundo, no se enamorará de ello; y faltandole lo tercero, tomará una cosa por otra. Quien quiera hacer comprensible la Belleza ha de comenzar por sentirla, y comprenderla bien él mismo.

Yá he dicho, y no me canso de repetirlo, que ninguna Imitacion, como tal, es Belleza, si el objeto imitado no es bello. Toda la finura del Arte consiste, pues, como dice Mengs, en saber escoger bien, imitando lo bello y lo necesario, y descartando las menudencias y lo superfluo. Guercíno, Caravagio, Velazquez y otros infinitos Pintores, *servum pecus*, imitaban sus objetos dandoles tal fuerza y relieve, que parecen verdaderos; pero les faltaba el Arte de escoger; y así no hay que buscar la

Belleza en sus obras ; y mucho menos la Gracia , que es la misma Belleza mas delicada y mas amable. Sus obras hacen una fuerte impresion en los sentidos , y ninguna en el alma. La dejan en el estado en que la encuentran.

Entre todos los objetos del universo ninguno para el hombre es mas susceptible de Belleza que el hombre mismo ; porque nada conoce ni ama tanto. ¿ Quales serán, pues, las cosas que hacen al hombre bello ? Yo creo que sea la apariencia evidente de sus buenas qualidades , la fuerza, la salud y la moderacion : y en su compañera la muger la salud , la moderacion y la modestia. Estas qualidades se conocen por diferentes apariencias. La salud por el color , la fuerza por la robustez de los miembros, la modéracion por el reposo de la postura , y por la simplicidad de las formas : y enfin , la modestia en la muger por la misma simplicidad de la postura, ayudada de unas formas mas delicadas y débiles que las del hombre.

Quando el Artifice llega á expresar todo esto con la propiedad que se requiere , de la manera menos complicada , y descartando todo lo superfluo , lo insignificante , lo impropio y lo menudo , puede contar con que ha acertado con la Belleza ; como no haya errado en las demás partes esenciales de la composicion y execucion.

§. VIII.

Qué cosas son las que mas destruyen la Belleza , y por qué.

Ya hemos visto que lo contrario directo de la Belleza es la fealdad , que consiste en la imperfeccion, y en el desagrado de los sentidos. Hay además algunas cosas que, sin oponerse derechamente á ella, la destruyen , ó á lo menos la confunden. Estas son las superfluidades, y las menudencias.

Lo

Lo superfluo es una de las muchas cosas que sin ser feas contribuyen á la fealdad. Por superfluo en la Pintura entiendo todo aquello que no sirve, y sin lo qual se tiene la idéa clara y evidente de la perfeccion. En un quadro, por exemplo, cuya accion se represente en algun edificio, no se deben poner todos los muebles, ni pintar la Arquitectura con el mismo cuidado que las figuras principales, ni introducir mas actores, ni mas cosas que las que son necesarias para la accion; porque no siendo así, se hace mas dificil de comprender: el alma emplea mas atencion, y por consiguiente se fatiga mas. Infinitos Pintores caen en este error, y ponen mas cuidado en lo accesorio que en lo principal; pudiendoseles aplicar frecuentemente lo que Apeles dixo al que le consultaba el quadro de Elena que habia hecho: *Ya que no has sabido hacerla hermosa, á lo menos la has hecho rica.*

Las menudencias son el otro escollo en que naufragan los Pintores vulgares. Las partes mínimas de las cosas no son comprehensibles á nuestros sentidos; y así no se deben expresar. Un Pintor que señala todos los poros de la piel, y todos los cabellos y pelos de la barba, se hace ridiculo y digno de los siglos Godos. Será el mejor imitador, y tal vez hallará Aficionados que le alaben; pero la razon le condenará, porque esta demasiada exâctitud en las menudencias distrae la atencion, y destruye toda idéa de deleite, causando al alma fatiga, en vez de placer. Este defecto ya le reprendió Horacio, atribuyendole á falta de juicio del Artifice que expresa con la última perfeccion las uñas y cabellos, pero no sabe unir bien las partes grandes: *Totum ponere nesciet.*

La razon porque las partes menudas en la Pintura, y en todas las demas cosas, cansan la atencion, y fatigan en vez de deleitar, y por consiguiente no pueden dar alguna idéa de Belleza, viene del mecanismo de nuestros ojos. Daré de esto una brevisima idéa.

Tres errores tenemos que enmendar en cada acto de ver una cosa. El primero es, que nada vemos ni donde está, ni fuera de nosotros: el segundo, que todos los objetos se nos representan trastornados, esto es, lo de abajo arriba, y lo de arriba abajo: y el tercero, que vemos todas las cosas dobles. Sin embargo de esto el alma juzga ver las cosas donde están, derechas y sencillas. El sentido del tacto es el que la enseña estas verdades: y es cierto que todos aprendemos á ver como á leer y á escribir. El tamaño de los objetos se juzga tambien por la reflexîon que da el mismo sentido del tacto: pues como toda idéa de grandeza no es mas que relativa, segun el ángulo que forma en el ojo la cosa, nos ha enseñado el tacto, que es mayor ó menor que otra, y, rectificandose mas, nos enseña tambien á distinguir los tamaños segun las distancias. Cada ojo es como un espejo, y las imagenes de las cosas se representan en la retina del mismo modo que en el cristal: esto es, dentro de él, y no donde están los objetos. El tacto nos enseña que verdaderamente están fuera: y á fuerza de hacer esta observacion contrae el alma el hábito de juzgar sanamente del sitio de las cosas.

La pequeña abertura de las niñas es por donde entran todos los rayos de luz que envian los objetos; y como si el objeto es mayor que dicha abertura no pueden entrar los rayos sin cruzarse, es forzoso que los que vienen de abajo se representen en la parte superior de la retina; y los que vienen de lo alto se impriman en lo bajo. El tacto remedia tambien este inconveniente, enseñandonos la verdadera situacion de los objetos: de suerte que no obstante que verdaderamente veamos todos los objetos dobles y al reves, nos imaginamos verlos realmente simples y derechos, y nos persuadimos que esta sensacion, que es un juicio del alma enseñado por el tacto, sea una aprension real producida por la vista.

To-

Todo esto es demasiado claro para necesitar de pruebas. Sobre ello, pues, fundo yo mi sistema de la pena que nos causa la vista de los objetos demasiado pequeños. Todo objeto mayor que la abertura de la niña se representa al reves en la retina; y el alma sin embargo lo juzga derecho. El hábito que se ha contraido de juzgar así no se puede mudar sin otro hábito igualmente constante de lo contrario; lo que en las personas adultas costaria mucho tiempo y fatiga. Supuesto, pues, que un objeto sea menor que la dicha abertura de la niña, se infiere legitimamente, que su imagen entrará derecha por ella: porque las lineas que forman los rayos de la luz no se cruzan al entrar. El alma se hallará entonces burlada: querrá juzgar segun el método que le ha enseñado el tacto, y se verá en contradicion consigo misma; y para formarse la verdadera idéa de la situacion de aquel objeto necesitará hacer nueva reflexion. Esto no lo puede executar sin un esfuerzo penoso; así como no nos deshacemos de ningun hábito constante sin mucha fatiga y atencion. En esto, pues, consiste todo el mecanismo de lo que padece la vista con los objetos muy menudos. La medida del tamaño que debe tener un objeto para entrar derecho ó al rebes en el ojo depende de la grandeza de la abertura de la niña. Pero yo dejo esto á los que tratan de la Optica: como tambien omito el exâmen de si los niños tienen menor la abertura, que los viejos.

§. IX.

Del Clarobscuro.

Los que no saben que cosa es Clarobscuro se imaginan que sea blanco y negro, porque por lo regular los claros se pintan con blanco, y los obscuros con negro, pareciendose aquel color á la luz, y estotro á las sombras; pero sin

em-

embargo no es así. El Clarobscuro no está en los colores, sinó en el arte de usarlos, y consiste en saber distribuir la luz y las sombras.

Una superficie, que no sea perfectamente lisa y llana, reflexa de cada punto los rayos de la luz con ángulos diferentes: porque la propiedad de dichos rayos es de reflexarse de manera que el ángulo de emersion es siempre igual al de incidencia; y como en una superficie desigual cada punto está en diversa elevacion, debe por necesidad formar un ángulo diferente. El tacto ha rectificado esta sensacion, como las otras que hemos dicho, para que el alma juzgue elevado lo que despide la luz de cierto modo, esto es, con un cierto ángulo: y así tenemos la idéa de la redondez, ó relieve de las cosas.

Las partes mas elevadas envian los rayos de la luz de un modo diferente que las llanas, ó convexâs, de suerte que parecen mas iluminadas; y como cada ángulo se diferencia infinitamente poco de su inmediato, se debe pasar por una gradacion imperceptible de uno á otro: pues si se salta rápidamente de uno grande á uno pequeño, representará la cosa como si tuviera allí una cortadura, y se destruirá el Clarobscuro. El Arte, pues, consiste en distribuir los colores del modo que reflexan la luz, segun aquel efecto que el gusto y el juicio del Pintor le enseñen que deben hacer en un determinado lugar, sin confundir lo reluciente y liso con lo realzado, por mas que ambas cosas reflexen mayor quantidad de luz; porque son cosas muy diferentes, y se deben expresar de diferente manera.

Debe tambien advertir que los rayos de la luz no son todos de fuerza igual; porque cada color es de intension diferente: y así debe estar atento al color de que compone su masa, para darle el tono correspondiente á su fuerza.

La práctica podrá enseñar al Artífice algunas reglas; pero sin una buena teórica siempre obrará á tientas, y nun-

nunca hará cosa verdaderamente bella.

Los Pintores que yo llamo *Naturalistas*, esto es, partidarios de la práctica y de las recetas, ó por decirlo de una vez, de la ignorancia, pretenden obrar con la ultima perfeccion quando imitan puramente los accidentes de la luz, tomandola de una parte, y copiando todos los claros y obscuros tales quales los representa la verdad: esto es, como un fluído que corre é ilumina todas las partes que encuentra por linea recta, dejando obscuras todas las demás. Por este medio hacen las partes iluminadas demasiado claras, y las otras demasiado obscuras: consiguen el efecto de dar un gran relieve á las partes donde bate la luz, y piensan con esto haber tocado el apice del Clarobscuro. No reflexionan, que la degradacion debe ser imperceptible, por la razon que he explicado, y que todo lo que es demasiado, es feo, en vez de ser bello; pues que el paso tan fuerte y rápido de la luz á la sombra ofende la vista y la razon.

Corregio y Mengs sabian la manera de corregir este defecto de la direccion de la luz. Nunca tomaban una gran masa sola de ella para iluminar sus quadros; sinó que despues de haber pensado con gran juicio quales eran las partes que en su composicion merecian ser mas visibles y realzadas, distribuían sobre cada una de ellas las luces de manera que los claros iluminasen todo el quadro, no dexando nada perfectamente obscuro: de modo que la vista parece que se pasea por entre las figuras, y se detiene como encantada de la harmonía que forma la contraposicion de las varias luces y sombras. Así huían aquel efecto desagradable en que incurren los que toman una sola luz, como si esta entrase por una ventana á iluminar sus quadros.

Estos dos insignes Profesores sabian además que la luz no obra solo directamente, y que no hay cosa que toque donde no se reflexe, comunicando parte de sus rayos

á

á la que está inmediata. De aquí habian sacado el arte ingenioso de iluminar con reflexos todas aquellas partes que no podian tomar una luz directa : y con esta magia ponian tal claridad , tal harmonia , y tal relieve en sus quadros , que la vista se encanta , sin saber como ni por donde les viene la luz.

Otra cosa tambien hace maravillosas las obras de estos dos Pintores , y es la perspectiva aérea. Los rayos de luz que los objetos envian á los ojos son fuertes ó debiles en razon de sus distancias , y de la masa y densidad intermedia : por consiguiente un objeto vecino debe señalarse con mas fuerza que uno lejano , y los contornos del primero deben ser mas distintos que los del segundo. La perspectiva lineal enseña solamente la imagen que hacen en los ojos los objetos vistos de un determinado punto ; y la aérea el grado de luz que deben enviar á los ojos segun sus distancias. Aquella tiene reglas fijas , y matematicas : y esta depende de la observacion , y de la física de la luz , y de nuestros sentidos ; lo qual la hace tanto mas complicada y dificil. Pero de su inteligencia depende mucho la perfeccion de la Pintura.

§. X.

Belleza de la composicion.

No presumo dar reglas de composicion ; porque al lado de lo que dice Mengs sería hacerme ridículo. Diré solamente quatro palabras de la Belleza que cabe en el todo de la composicion , ya que hasta aquí se ha hablado de sus partes.

Hemos visto que un objeto es bello en Pintura quando une en sí la idéa de lo perfecto y agradable , y quando el alma la percibe con facilidad, y con la menor aplicacion posible : esto es , que la cosa sea evidente ; pues la evi-

evidencia es la verdadera madre de la Belleza.

La composicion no es otra cosa que el arte de colocar las partes que componen un todo. El Pintor, como el Poëta, es dueño de inventar y de adornar su asunto como le parece, segun su juicio bueno, ó malo; pero uno y otro deben sugetarse á la verosimilitud, y á las reglas de la Belleza. El Poëta tiene la ventaja de poder representar su accion en varios puntos por medio de la narracion; pero los límites del Pintor son mas severos. Está obligado á escoger un punto único de toda la accion, y en él precisamente representarla, sin contar lo que precede, ni lo que sigue. Este punto debe ser el mas esencial de la historia, por el qual se venga en conocimiento facilmente de toda ella: pues, como decia Mengs, la historia se debe explicar por el quadro; y no el quadro por la historia.

De lo dicho se infiere, que no puede ser bella ninguna composicion que no exprese su intento con tal evidencia, que un entendimiento medianamente instruído la comprenda á primera vista, y sin fatigar su atencion. Siempre que necesite de la menor explicacion, ya no puede ser bella: y lo mismo se entiende si es equívoca, esto es, si puede interpretarse de mas de una manera, si la accion está dividida, ó si, aunque sea una, está representada succesivamente. De todas estas especies podria citar exemplos prácticos; pero los omito, porque no parezca que hago la sátira de nadie. Bastará tener presente como regla infalible, que sin evidencia no puede haber Belleza: y que la menor fatiga que cueste al alma el entender una composicion destruye todo lo bello que pueda tener por otra parte en la execucion.

§. XI.

De la Expresion.

Si hubiera de decir todo lo que abraza la Expresion en las Artes, no bastaria un libro muy grueso. El que quiera instruirse á fondo de esta importante materia podrá ver lo que hay esparcido en las obras de Ciceron, Horacio, Plinio, Séneca, y Filóstrato, y sobre todo en el juicioso Quintiliano, con lo demas que recogió indigestamente, segun su costumbre, Junio en su Tratado de la Pintura de los Antiguos. Mi fin es solo tratar de la Expresion segun lo que contribuye á la Belleza.

Por Expresion entiendo el Arte de hacer comprensibles los afectos interiores, y las situaciones que pide la composicion. La union del alma y el cuerpo es de tal naturaleza, que no puede haber movimiento en el uno, que no excite su movimiento correspondiente en el otro. Debiendo pues el Pintor representar sus figuras en accion, debe expresar en sus semblantes, y en todo lo demas, aquella situacion y aquellos movimientos que el alma produciría en los cuerpos si realmente se hallase en aquel estado; pero como entre estos movimientos hay su mas y su menos, esto es, que unos son forzados, otros fáciles, algunos nobles, y algunos ordinarios, y de otras mil maneras, depende por tanto del gusto del Pintor el saber escoger los que producen Belleza, y de su habilidad el saberlos executar con la debida precision. Debe saber escoger aquellas lineas que no destruyan la Belleza. Si la pasion que quiere expresar es muy violenta, y copia materialmente algun modelo ordinario, hará una cosa afectada y fea, que moviendo demasiado las fibras de los sentidos, causará pena, en vez de placer. Ni un instante debe perder de vista aquel gran principio en que consiste

to-

todo el misterio de su Arte , esto es , que el objeto de la Pintura es contentar al alma y los sentidos , deleytandolos , y no fatigandolos.

Quando un Artista , por exemplo , para expresar el dolor violento de una persona, la representa con un palmo de boca abierta , con los ojos desencajados y convulsos , y con todos sus músculos y miembros contraídos y alterados , copiará tal vez la Naturaleza fielmente ; pero no espere hallar el aplauso de los entendidos : porque seguramente habrá hecho una cosa fea , no siendo posible alterar demasiado los músculos y miembros , y conservar lo bello de sus formas. Laocoonte y sus hijos son el exemplo de la mas dolorosa situacion que la humanidad puede sufrir ; y sus autores supieron variarla y expresarla de manera , que al mismo tiempo que su vista imprime la mas profunda idéa de dolor , no se halla gesto ni convulsion que destruya la Belleza de las formas. En el padre se ve un cuerpo entregado al tormento mas terrible ; pero un alma fuerte y superior á su infortunio , como un escollo combatido de las olas. Los hijos, menos robustos , expresan mayor impresion de dolor ; pero las partes de la boca y de los ojos, que vuelven al Padre como para pedir socorro , y es la Expresion que corresponde á su edad , exprimen su situacion , sin desfigurar la hermosura de sus cuerpos. El grupo de la Niobe es otro exemplo de la noble manera con que los Griegos sabian hacer visibles las situaciones mas violentas , sin alterar ni afear los objetos. El Descendimiento de Mengs, y aun mas el Christo espirante en la cruz que tiene el Rey , son tambien modelos de la Expresion sublime en el género alterado. Se debe, pues, sentar por principio elemental la práctica de los Griegos , que era *hacer lo mas con los menos medios posibles.*

Los demas movimientos del alma , que no producen tan visibles efectos , son mas dificiles de observar ; por-

qúe para descubrir las causas es menester que el Pintor sea un filósofo observador del laberinto del corazon humano, y que sepa tambien anatómicamente el juego que cada afecto produce en el cuerpo. Todo esto no se hace sin gran talento, y grande estudio. Los Griegos tenian tal arte, que apenas se ve en sus estatuas que hubiesen pensado en la Expresion; y sin embargo cada una dice lo que debe decir. Están en un reposo que muestran toda la Belleza, sin alguna alteracion: un suave movimiento de la boca, de los ojos, ó la accion en la parte en que precisamente juega la pasion, expresa el afecto, encantando el alma y los sentidos.

Entre los modernos (preciso es confesarlo) se ha introducido una secta de Pintores, y de Aficionados, que no tienen por Expresion verdadera todo lo que no es una solemne contorsion; y asi hacen poca Expresion con grande aparato y múchos medios. La pereza de pensar, y la ignorancia son las madres de este mal gusto. El reparar los movimientos groseros de alguna persona apasionada que pone en convulsion violenta todos sus miembros, ó la sangre que vierte á borbotones un herido, ó la fealdad de un cadaver, pide poquisimo talento é instruccion; basta tener ojos, y no cerrarlos. El descubrir los resortes del alma, el sorprenderla, por decirlo asi, en sus secretos escondrijos, y saber expresarlos exteriormente, sin alterar la Belleza de las formas, esto requiere mucha atencion, y mas filosofía. Quando tenga todo esto, aún no se consigue el fin, sinó se piensa tambien en la propiedad, esto es, en el caracter de la persona: pues un Héroe ó un Príncipe no se apasionan como un ganapan ó esportillero, ni una divinidad como un sugeto mortal. Ademas de esto la Expresion debe nacer de la Verdad, y no de la Imitacion; pues como decía Mengs, hay grande diferencia entre una persona verdaderamente agitada, y el Comediante que mejor la represente: y Terencio mu-

chos

chos siglos antes habia ya advertido que hay diferencia

. . . . *ex animo omnia,*
Ut fert natura, facias, an de industria.

En los Retratos hay otro vicio que tiene infestada alguna Nacion entera. Raro es el que se contenta con pintar, ni ser pintado como Dios le ha hecho. Se ha de poner en una postura que llaman *espirituosa*, sin que se sepa por qué. Los ojos, la boca y el gesto han de torcerse segun la idéa que se forman de aquel bendito espiritu; y echando el cuerpo atrás, se modelan en una actitud de bailarines. Sepan, pues, que ademas de hacer que mienta el retrato, van contra su propio intento; porque todo lo que altera las formas naturales, y las saca de su reposo natural, es feo y desagradable.

No hay retrato bueno, ni estatua antigua, de las que no piden postura forzada, que no tenga algo inclinada la cabeza hacia adelante. Parece que en general creían los Antiguos, que aquella postura era la mas favorable para conciliar el ánimo del espectador, como acercandose á conversar con él; y asi huían la odiosidad de la sobervia que denota la cerviz tiesa, y la cabeza echada atras. *Est odiosa omnis supinitas*, dice Quintiliano.

Enfin concluyo, por no difundirme demasiado, advirtiendo, que la Expresion no se limita á significar las pasiones del alma en los semblantes. Cada miembro en particular, la postura, el movimiento, los vestidos, el campo, la arquitectura, los árboles, y enfin la luz misma, y el aire, y quanto entra en un quadro, es susceptible de Expresion, y todo debe contribuir á la Belleza.

§.XII.

§. XII.

De lo grande, mediano y pequeño.

Quando en Pintura se dice que un estilo ó una figura es grandiosa, no se debe entender por el tamaño; y lo mismo digo de lo mediano, y pequeño: porque la Pintura no se mide á varas. Estilo grandioso, ó grande, es, como dice Mengs, aquel que elige las partes grandes, y descarta las medianas y pequeñas. Qualquiera cosa de la Naturaleza se compone de algunas partes principales, y estas de otras menores, y lo mismo las demás hasta lo infinito. Nuestra vista no puede distinguir los primeros elementos de las cosas; y la Pintura tampoco se puede proponer el imitarlos, y mucho menos representarlos con sus colores. Una cara humana, por exemplo, se compone de frente, cejas, ojos, nariz, mexillas, boca y barba, que son las partes grandes: cada una de estas encierra otras varias menores; y éstas otras infinitas mas pequeñas. Si el Pintor se contenta con expresar bien las partes grandes que he dicho, tendrá estilo grande: si señala tambien las segundas, será su estilo mediano; y si pretende tambien señalar las últimas, será pequeño y ridiculo. De aquí se infiere, que en una figura gigantesca se puede tener estilo pequeño; y en una pequeña, grande.

Como la Pintura representa solamente las apariencias de las cosas, luego que da idéa de ellas de la manera mas facil y menos confusa ha obtenido su fin, dando el conocimiento de la cosa con la posible evidencia, y sin cansar la atencion: y por eso el estilo grande es bello.

Algunos Pintores famosos se han formado una idéa falsa de la grandeza, y la han buscado por caminos muy er-

errados. Miguel Angel habria acabado de echar á perder con su fama el gusto de su siglo, si Rafael no se hubiera opuesto con el suyo mucho mas juicioso. Aquel en su larga vida no hizo obra alguna de Escultura ni Pintura, y tal vez ni de Arquitectura, con la mira de agradar ni de representar la Belleza, que no conoció; sinó únicamente para hacer alarde de su saber. En todas sus figuras buscaba la actitud mas violenta, ó la que le parecia convenirle mejor para mostrar su ciencia anatómica en el juego de los músculos y huesos; y todo esto lo señalaba con la mayor fuerza y violencia, dudando tal vez que no lo entendiesen los mirones. Creía tener un estilo grandioso; y cabalmente era el mas pequeño y ruin. Aquellas sus contorsiones han sido y son adoradas de muchos, y las han llamado estilo *fiero*, *terrible*, y aun *divino*. Será lo que quieran; pero no es grande ni bello. Llevado de la ambicion de parecer docto, nunca se cuidó de ser agradable, ni de contentar al alma con la Belleza. Bastará ver su famoso Juicio para convencerse de lo que digo, y de lo que puede la extravagancia de una composicion. Falconet, que no puede siempre disparatar, por una vez ha tenido razon en decir que su famoso Moisés parece un forzado de galera, mas que un Legislador inspirado. El Dolce en sus Dialogos, sin comprender la verdadera razon, notó ya sin embargo estos defectos de aquel célebre Profesor. Mas para uno que ha hecho uso de la razon, hay millares que á ojos cerrados defienden que Miguel Angel era en todo divino.

Sus obras, no obstante esto, merecen ser estudiadas, para aprender la correccion del Diseño, y la inteligencia de la anatomía; pero siempre con la advertencia de que estas cosas son medios, y no el fin de la Pintura.

PEN-

[illegible] Miguel Angel habria [illegible]
con su fama el gusto de su siglo, [illegible]
opuesto con el suyo mucho mas juicioso. Aquel en su
larga vida no hizo [illegible] de Escultura ni Pintura,
y tal vez ni de Arquitectura, con la mira de agradar ni
[illegible] la belleza [illegible]; sino única-
mente para [illegible]
[illegible] la actitud [illegible]

[illegible]

[illegible] por su famoso [illegible] de
[illegible]

[illegible] de aquel celebre [illegible]
[illegible] uso de la razon, hay millares que á ojos [illegible]

Sus obras [illegible]
[illegible] aprender la correccion del Diseño, y la inteligencia
[illegible] anatómica; pero siempre con la [illegible]

PENSAMIENTOS
DE
D. ANTONIO RAFAEL MENGS
SOBRE LOS GRANDES PINTORES
RAFAEL, CORREGIO, TIZIANO, Y LOS ANTIGUOS.

NOTA DEL EDITOR.

El titulo de esta Obra podrá inducir á alguno á creer que sea una repeticion de lo que MENGS *ha dicho en la tercera parte del Tratado de la Belleza, proponiendose allí y aquí el cotejo de los tres grandes Pintores* RAFAEL, CORREGIO *y* TIZIANO. *Es cierto que el objeto es el mismo; pero el Lector le hallará desempeñado con tanta novedad, extension, doctrina, y copia de grandes principios, que no perderá el tiempo que ocupe en leerle.*

El manuscrito de que se ha sacado está sumamente confuso, falto en muchas partes, y lleno de repeticiones y omisiones esenciales. Se ha procurado ordenar y aclarar lo mejor que ha sido posible; pero no era facil reducirle á un método exâcto sin alterar toda la contextura de él, y tal vez sin quitarle su mayor precio, que es el estilo original del Autor.

§. I.

INTRODUCCION.

Que Rafael tenga el primer lugar entre los grandes hombres que han profesado la Pintura no proviene de que hubiese poseido mas número de partes perfectas del Arte que otros ; sinó de la qualidad de las que poseyó : pues componiendose la Pintura de Diseño , Clarobscuro , Colorido , Imitacion , Composicion, y lo Ideal, es cierto que Rafael poseía el Diseño y la Composicion en alto grado, y lo Ideal suficientemente ; á diferencia de Corregio, que sobresale solo en el Clarobscuro y Colorido ; y de Tiziano, que no tiene mas que esto último , y la Imitacion de la Naturaleza. Rafael tocó las partes mas necesarias y mas nobles del Arte : Corregio las mas amenas y encantadoras ; y Tiziano se contentó con la pura necesidad , que es la simple Imitacion de la Naturaleza.

§. II.

Máximas generales para juzgar del mérito de los Pintores.

Para conocer el mérito de las personas que profesan un Arte ó Ciencia es necesario conocer á fondo la misma Ciencia ó Arte. La Pintura tiene diferentes partes , tanto en lo general, como en lo particular. Algunas de estas son esenciales , porque sin ellas ninguno se puede llamar Pintor ; y otras hay que hacen al Profesor mas apreciable y distinguido , ó mas comun y ordinario.

La qualidad mas necesaria es la Imitacion de todas las cosas que se pueden representar y concebir en un momento. La segunda consiste en lo Ideal : esto es , en la representacion de las cosas de que no tenemos origina-

na-

nales, y que el Pintor expresa segun las ha concebido en su entendimiento, y que no le han entrado por los sentidos. Para llegar al primer grado, que solo es la Imitacion, basta tener exâcta la vista, á fin de no engañarse en las cosas que se miran para copiarlas: y para llegar al segundo se necesita mucho talento, y grande imaginacion.

En esta segunda qualidad no pudo el Arte desde luego que empezó llegar al punto que despues ha llegado; porque siendo la perfeccion del mismo Arte, ninguna cosa puede ser perfecta en sus principios.

Estas dos especies de Pintura abrazan hasta las partes mas pequeñas de ella: y me explico así. Un Pintor de la primera especie, de los que no hacen mas de lo que es necesario, hará una cabeza ó una mano á una bella figura; pero la hará con todas las pequeñas imperfecciones que se hallan ordinariamente en la Naturaleza, y no sabrá escoger lo mejor entre lo bueno para hacer una obra que se acerque á la perfeccion Ideal: y en iguales circunstancias el Pintor de superior grado tomaría solamente lo bello del Natural, desechando lo imperfecto y defectuoso, y aún las partes bellas quando no se acordasen bien unas con otras, como por exemplo, el cuerpo fuerte y carnoso, con manos finas y menudas: el pecho de una muger ancho y mórvido, con cuello flaco y largo,&c. Cada una de estas partes podrá ser bella de por sí; pero haría muy mal efecto empleada con la que no le corresponde, no obstante que la Naturaleza las una freqüentemente.

De esto concluyo que el primero será un Artífice hábil; y el segundo un Sabio y un Filósofo, que posee profundo conocimiento de las cosas naturales: y como no se puede llegar á este último grado sin haber pasado por el primero, se infiere la superioridad del uno sobre el otro.

Para llegar, pues, á la perfeccion de la Pintura es menester echar bien los fundamentos de ella, acostumbrando la vista á la mayor precision y exâctitud, á fin de poder en lo sucesivo poner en práctica las reglas del Arte, y representar todas las cosas. En segundo lugar es necesario acostumbrar la vista á lo bueno, para poderlo reconocer entre lo malo, y saber distinguir lo bello, de lo bueno; y lo mejor, de lo bello. Lo tercero se necesita saber pesar las razones por qué una cosa es mas bella que otra, y por qué es de aquella cierta manera, y no de otra; y esto no se puede adquirir sin un buen talento y juicio, y sin ciertos estudios que en alguna manera salen fuera de los límites de la Pintura, ó que á lo menos están desterrados de las Escuelas de nuestros tiempos: pues vemos reducida esta noble Profesion á poco mas que si fuese un oficio mecánico, oyendo decir que se puede aprender á fuerza de práctica. Al modo que un Zapatero enseña á hacer zapatos á su aprendiz, asi tambien á fuerza de hacer quadros se pretende hacer Pintores.

No puedo menos de exôrtar á los que se dedican á ella, que consideren bien lo que es un Arte liberal como la Pintura, que se compone con igual proporcion de mecánica y de ciencia, para que de este modo puedan llegar á conocer lo que se comprende en sus vastos límites. La gran diversidad que hay entre el mérito de todos los Pintores depende de la mayor ó menor dosis que poseen de estas dos cosas, y del grado de su perfeccion. Los que tienen mas mecánica que ciencia son unos groseros imitadores de la Naturaleza, como hacen los Pintores Holandeses. Los que buscan solamente lo Ideal nunca harán mas que bosquejos, y nada podrán hacer concluído, porque les falta la mecánica. Por exemplo de esto último pondria yo á Pusino; y por el de la union de la ciencia y la mecánica á Rafael.

La parte Ideal, sin embargo, es tanto mas noble que

la mecánica, quanto el espirítu es superior al cuerpo. Necker, Gerard y Mieris trabajaron en la parte de la Imitacion hasta un grado increible. Rafael no poseyó lo Ideal tanto como Pusino; pero la parte que poseyó la supo unir mejor con la Imitacion. Esta es superior en Gerard á la del mismo Rafael; pero como Rafael supo acompañarla con lo Ideal, la enobleció: y así en el total es superior á los dos mas excelentes en dichos extremos.

Con estos principios es facil juzgar del mérito de los Pintores: porque quando haya dos que sean iguales, uno en la Imitacion, y otro en lo Ideal, es justo preferir este último al primero, por las razones que he dicho; y si se hallare un tercero que una las dos cosas, este será mas estimable, porque posee enteramente el Arte.

He dicho que un Pintor púramente Ideal no hará otra cosa mas que bosquejos sin concluir; y añado que si se hallase, sería un Pintor de sueños, poco sábio, y menos estimable. Pero quando he dicho que Pusino hacia las cosas bosquejadas, he querido entender que pensaba demasiado en lo Ideal, hasta en las formas de una mano y de un pie, y que absorvido en la idéa, dexaba estas partes sin concluir hasta la perfeccion del natural. Sin embargo no ignoraba enteramente la Imitacion; y por eso es uno de los Pintores de mérito.

El primero y el mejor Pintor, despues del renacimiento del Arte, es seguramente RAFAEL: porque antes de él ninguno habia poseido las partes que él poseyó, ni en la quantidad, ni en la qualidad de ellas; y despues nadie le ha superado. Mi fin es demostrar por qué medios llegó á esta perfeccion, y cómo se debe hacer para imitarle.

RAFAEL.

§. III.

Estudios y progresos de Rafael.

Rafael nació en Urbino el año 1483, hijo de un Pintor: en lo qual tuvo fortuna, pues naturalmente enseña su profesion con mas amor y cuidado un padre á sus propios hijos, que no á los estraños: y asi no hay duda que Rafael fue educado en su Arte con todo el esmero posible. Quando vino al mundo no habia en la Pintura otra máxîma que la Imitacion, y era el mayor Pintor el que mas sobresalia en ella. Como esta qualidad no se podia adquirir sin grande atencion, y exâctitud de vista, Rafael aprendió los primeros rudimentos con estas buenas máxîmas, que son las mas necesarias á todo bueno ó mediano ingenio: porque éste á lo menos llegará á conseguir la Imitacion, y el otro saltará mas allá.

Poco trabajo costó á Rafael conseguirla, tanto por la perspicacia de su ingenio, como porque cada parte sola es siempre mas facil de aprender; mayormente la Imitacion, que es la que mas se manifiesta á los sentidos. Su padre Juan Sancio le puso á estudiar con Pedro Perugino, para que aprendiese la práctica del Arte; la qual en su casa no tenia ocasion de exercitar por falta de obras de consideracion. Muy en breve igualó el Discípulo al Maestro: porque como lo fuerte de éste consistia en la simple Imitacion de la Naturaleza, esto ya lo habia aprendido Rafael en casa de su padre; y asi no tomó del Perugino mas que la práctica de pintar á fresco, al oleo, y á temple; todo lo qual debió costarle poquísimo trabajo.

Pasó despues á Florencia, donde lo primero que estudió fueron las obras de Masaci en el Carmen, de quien to-

tomó un poco de Gusto *del Antiguo*, desechando el estilo de los pliegues rotos y cortos de su Maestro. Sin embargo de esto no pudo deshacerse del todo de aquel Gusto pequeño que se le habia radicado en la educacion; bien que era ya un poco mas elegante.

Volvió á Urbino para ajustar sus intereses con motivo de la muerte de su padre: y oyendo allí hablar de los cartones que Miguél Angel y Leonardo de Vinci habian hecho para pintar á fresco, volvió á Florencia; y habiendolos visto, en particular los de Miguél Angel, hizo como las abejas, que sacan miel aun de las flores amargas; pues el Buonarroti podia ser un remedio demasiado violento para Rafael. Aquel estilo le sirvió no obstante para corregir su Gusto atado y pequeño, y resolvió abandonar su mezquina manera: y como la gran exâctitud de vista que habia adquirido desde la infancia le hacia dueño de su lapizero para executar con facilidad quanto queria y quanto pensaba, y no estaba expuesto al peligro de que la mano errase, como nos sucede á nosotros en este siglo, (en el qual se estima mas el diseñar determinado, y la atrevida facilidad, que no la verdad y exâctitud) le fue facil mudar estilo, é imitar el de aquellos profesores.

La amistad que entonces contrajo con Fr. Bartolomé de San Marcos le fue muy útil, porque aprendió de él á pintar como Miguel Angel diseñaba. No obstante no se determinó á seguirle muy de cerca, por no abandonar la escrupulosa exâctitud que siempre prefirió á todo lo demás; pero tomó de él lo bastante para engrandecer su manera, y pintar con colores mas fuertes y empastados, y mas en masa que no habia hecho hasta entonces. Dexó los pinceles menudos, y tomó los grandes: desechó lo pardo de las tintas: y aprendió á no cortar con los pliegues el desnudo que está debajo. Comenzó á conservar en los Ropages el Clarobscuro que las figuras deberian tener estando desnudas, y á no cortar los pliegues

con

con demasiado negro. En suma, con su ingenio supo executar lo que Fray Bartolomé y Masaci solamente habian pensado. Volvió despues á Urbino, donde executó algunas obras, y en particular un Descendimiento de la Cruz en una Capilla, manifestando en él los progresos que habia hecho. Su tio Bramante le llamó entonces á Roma para emplearle en las pinturas que se iban á hacer en el apartamento Borja, ó de la Signatura, en el Vaticano. Los Escritores dicen que lo primero que hizo fueron los quatro óvalos de las bóvedas de aquellas piezas, donde se reconoce todavía la manera de Fr. Bartolomé. Pero no obstante eso gustaron tanto, que el Papa hizo destruir las pinturas que otros habian hecho en las paredes, para que Rafael las pintase de nuevo.

Comenzó, pues, á pintar una de las paredes, representando el congreso de los Doctores de la Iglesia, ó como comunmente se llama, el quadro de la Teología, con la Trinidad en lo alto, y los Patriarcas mezclados con otros Santos y Angeles. Este quadro es el mas admirable, considerado en cada parte de por sí; pero se conoce que Rafael se halló embarazado con el gran campo que habia emprendido, y que la grande atencion le atormentaba; pues el ansia de hacerlo bien le hizo caer en algunos descuidos, en que suelen incurrir los mayores ingenios por el demasiado anelo de hacer cosas superiores á lo comun. El tiempo en que vivia, y la poca experiencia de sus años, que no podian llegar á veinte y cinco, le volvieron á la memoria las idéas del Perugino: y así hizo los rayos de la luz con relieve de oro, y los Angeles y Cherubines ensartados en los rayos, con otras monstruosidades semejantes. Tal vez se podria escusar á Rafael con lo que vemos en nuestros dias; pues hay Aficionados que solo gustan de lo que ven acreditado con el exemplo de algun Pintor de fama: y acaso no hubieran alabado esta pintura los partidarios de Perugino, si no la hubiesen visto rica y dorada.

Co-

Conozco que no es buena la disculpa ; pero valga lo que valiere, basta que yo haga ver el camino que Rafael siguió para llegar á ser tan grande como fue.

Todas las partes de este quadro están executadas con suma atencion : y se ve que le empezó por la derecha, y terminó por el lado opuesto. Las partes que caen ácia el primer ángulo son secas, pero pintadas con cuidado, y bien empastadas de color. Apenas hay nada retocado: y se descubre el gusto de Fr. Bartolomé. Se conoce que hizo todas las cosas por el natural : quiero decir, copiadas de los diseños hechos del natural; pero quanto mas iva adelantando se ve que se aseguraba mas en su buen estilo, y que venciendo todo temor, obraba con mas libertad.

En todos los quadros que hizo en estas *estancias* se ve el mismo progreso. Las cosas primeras son de pincel tímido, pero muy concluidas. No tienen las máxîmas ni el estilo de un hombre consumado ; pues los contornos todavía no son de caracter decidido, y parece tenia miedo de *entrar y salir*. Los pliegues son acabados : los ojos de las figuras hermosos; pero señalados con timidez. Todo parece mas bello de cerca que de lejos.

Las cosas de su último Gusto parecen al contrario hechas con la mayor facilidad. Se ven algunos pedazos de primera intencion tales quales los imprimió el contorno del carton. Los Ropages, menos acabados; pero hacen mas efecto: porque conoció que la poca degradacion que les daba al principio los hacia invisibles quando se miran de lejos. Juntó un poco mas los dos extremos del claro y del obscuro : puso con mas franqueza los colores de los contornos : se corrigió del temor con que al principio entraba y salia, lo que le hacia parecer frio : juzgó que las partes pequeñas son las primeras que se pierden con la distancia y con el ayre intermedio, y que por eso era necesario aumentarlas en las obras mayores: descartó las

cosas inútiles, y aprendió á distinguir las que eran mas ó menos necesarias. Observó que los huesos se debian señalar mas que las pequeñas arrugas de la carne: que los tendones deben ser mas visibles que ella: que los músculos que están en movimiento merecen mas atencion que los ociosos: que la fuerza de los Ropages no consiste en cada pliegue de por sí: que los pliegues que se hallan enmedio de alguna masa clara, no se deben cortar con ningun obscuro, ni señalar tanto como los que caen sobre las junturas: que en general se debe observar en ellos la reflexîon de la luz, como se advierte en un racimo de uvas, donde los granos que caen al lado de la mayor luz la reflexan de manera que quasi hace desaparecer los obscuros.

El que quiera ver todas estas reglas y raciocinios perfectamente bien executados no tiene mas que exâminar con atencion el quadro de la Escuela de Atenas, donde Rafael los puso en práctica con la mas soberana inteligencia. Hasta entonces no se habia propuesto aquel grande hombre mas que seguir á Miguel Angel. El gran crédito de éste, y las alabanzas exâgeradas que le daban todos, aunque le estimulaban, le impedian ver que hubiese otro estilo mejor, y le hicieron perder un tiempo precioso. Pero como Rafael habia venido al mundo con ingenio original, no era posible que pudiese contentarse de ser simple imitador. Lo que para uno es natural, es artificial y postizo para otro; y lo artificial nunca tiene el espíritu ni el brio que lo original. Por esto Rafael perdió una parte de su propio mérito queriendo imitar al héroe de la Escuela Florentina. Los avisos de los amigos, que querian á Rafael original, y no copista; y mas que todo su propio ingenio y discernimiento le dispertaron de aquel sueño, durante el qual su reputacion habia menguado; porque el público le juzgaba como un imitador inferior á su modelo en los quadros del incendio

dio de Borgo, y de la derrota de los Sarracenos, en que mas se quiso acercar al estilo Bonarrotesco.

Despertó al fin con mas fuego y espíritu: y como aquel que va á una empresa despues de bien reposado el cuerpo, emprendió el famoso quadro de la Transfiguracion que el Cardenal Nepote del Papa queria regalar al Rey de Francia, y le hizo con mucho mayor empeño, porque supo que Miguel Angel le queria oponer otro quadro de Sebastian del Piombo, haciendole él mismo el dibujo. Rafael se alegró mucho de esto, y decia que Buonarrota le hacia favor, creyendole digno de competir con él, y no con Sebastian.

En este quadro ya no es Rafael aquel Pintor libre y atrevido que se habia visto en los Frescos del Vaticano: no se expone á peligro alguno: nada añade ni quita á la verdad: escoge la Belleza de ella: despliega un nuevo grado de perfeccion, y abre el verdadero y seguro camino del Arte.

En solo Rafael se hallan los tres estilos de la Pintura: porque en sus primeras obras era, como los inventores de ella, puro imitador de la Naturaleza; pero sin representarla con su verdadera Gracia. En las segundas, esto es, en las del Vaticano, y particularmente en la Escuela de Atenas, reduxo el mecanismo del Arte y la Imitacion de la verdad á las reglas de la Belleza, señalando las cosas con fiereza y atrevimiento, mostrandose dueño de executar quanto su espíritu le dictaba.

Se detuvo despues por algun tiempo adormecido de su amor propio, y de las alabanzas que recibia: y descuidandose, por no ver al lado competidor alguno, encargaba quasi todas las obras á sus discipulos. Enfin su ardiente ingenio conoció que le convenia pasar mas adelante; y como por el camino comenzado no era posible, emprendió otro mas seguro, buscando una Naturaleza mas perfecta que la que habia seguido hasta entonces.

Empezó á usar mas variedad en los Ropages, mas belleza en las cabezas, y mas nobleza en el estilo. Perfeccionó su Clarobscuro poniendole mas en masa; y en una palabra, no obstante ser ya gran maestro, se reduxo á hacerse nuevamente discipulo de la perfeccion. En su quadro de la Transfiguracion se ve que habia adquirido mas idéa de la verdadera Belleza, pues hay en él mucha mas que en sus obras anteriores. La Expresion es mas noble y delicada: hay mejor Clarobscuro, y degradacion mas bien entendida; y por fin su pincel es mas admirable y fino, pues no se halla ninguna linea en los contornos, como en sus primeras obras.

§. IV.

Reflexîones sobre las partes de la Pintura, donde se exâminan las que poseyó RAFAEL, *y las que le faltaron.*

DISEÑO de RAFAEL.

Empezó RAFAEL con un Diseño seco y servil, pero muy corregido. Despues aprendió un estilo mas grandioso; pero nunca tan perfecto y acabado como el de los Antiguos del primer orden, porque no poseyó en él toda la verdadera Belleza como los Griegos. Fue excelente en los carácteres de Filósofos, Apóstoles, y demas figuras de esta especie. Sus mugeres no son bastante graciosas, y en ellas abusó de los contornos convexôs, lo qual las hace en cierto modo triviales, y les dá un ayre ordinario; y quando quiso huir este inconveniente, cayó en otro peor, que fue la aspereza. No conoció la Belleza Ideal, y por eso fue mas excelente en las figuras de Apóstoles y Filósofos, que no en las divinas. Quiero decir que su Diseño comprende todos los contornos

que

que se hallan en la Naturaleza, de la qual imitaba todo quanto hacia. Su estudio del Antiguo le hizo principalmente en los bajos relieves, y esto le dió un Gusto mas Romano que Griego. En sus obras se descubren los mas menudos pensamientos del Arco de Tito, y de Constantino, con los bajos relieves del de Trajano. De allí tomó el sistema de señalar principalmente las junturas y los huesos, y de hacer los contornos de las carnes mas simples y fáciles. Dichos bajos relieves no son del mas perfecto Gusto de la Antigüedad; pero son bellos en la parte de la simetría y proporcion de unos miembros con otros: y por eso Rafael, que los estudió, entendió mejor que ningun otro Pintor la propiedad de los caracteres, y la relacion de unos miembros con otros. Hizo figuras de proporcion de seis cabezas solamente, que parecen tan bellas como si fueran de ocho: y esto depende solamente de las buenas máxîmas de proporcion; bien que en general no eran las suyas tan elegantes como las de las estatuas Griegas, ni sus junturas tan delicadas como las del Laocoonte, Apolo, Gladiador, &c. Se conoce tambien el estudio que hizo Rafael del Antiguo en que donde este le faltó, le faltó la Imitacion; como se ve en las manos, que no las hacia bellas, porque no tenia modelos antiguos, hallandose muy rara estatua que las conserve: y en las de niños y mugeres aun es mas infeliz, porque la Naturaleza ofrece poquisimas que sean hermosas, pecando por lo regular en uno de los estremos de muy gordas, ó muy flacas. Yo imagino que aquel grande hombre se habia acostumbrado á dibujar quasi siempre hombres hechos; porque nunca supo dar á los niños aquella ternura, y aquella carne de leche que su naturaleza pide. Pintaba los niños como debian ser los de los Antiguos, serios y reflexîvos: y quando hacia alguno por modelo, se ve que tomaba de él la cabeza no mas. Nunca acertaba á darles no-

nobleza ; sin duda porque usaba para modelos de hijos de gente ordinaria , como se ve en el Niño de la Virgen *de la Silla* , que seguramente es copiado del natural ; y aunque tiene una fisionomia muy viva , no es noble ni bello , ni puede compararse á los hermosos de Ticiano. Tampoco era tan grandioso ni tan noble como los autores de dichas estatuas Griegas : porque nunca se imaginó que pudiese haber cosa mayor que el gusto de Miguel Angel : el qual queriendo ser siempre grande, fue pesado ; y saliendose por linea convexâ fuera de los limites del natural , perdia el camino de volver á entrar en él ; y esto le provino de habersele fixado en la cabeza quando joven aquella falsa idéa de grandeza que siguió despues toda su vida. [1]

Rafael imaginaba y expresaba admirablemente todas las formas humanas ; y me persuado que si hubiese vivido en el buen tiempo de los Griegos , y en su país , donde

1 Por ésta razon las obras de Miguel Angel serán siempre muy inferiores á las de los Antiguos del buen Gusto : porque estos , aunque hiciesen una figura robusta y musculosa , nunca eran pesados. Esto se ve en el Hercules de Glicon , que no obstante ser tan grueso , y de una forma tan magestuosa, se reconoce muy bien que es una persona ligera como un ciervo , la que venció al Leon Nemeo , y la que sostuvo al mundo sobre sus hombros. Miguel Angel no podia con su estilo expresar estas cosas , porque sus junturas son poco sueltas , y parecen hechas solamente para la postura en que las emplea. Sus carnes son demasiado llenas , y de formas redondas : sus músculos siempre iguales en tamaño y forma ; lo qual oculta el movimiento de las figuras. Enfin , no se ven en sus obras músculos en reposo : y este es el mayor vicio que se puede dar. Sabía perfectamente el sitio de cada músculo ; pero no les daba su verdadera forma. Tampoco entendia la naturaleza de los tendones , pues los hacia iguales y carnosos de un extremo al otro : y sus huesos son demasiado redondos. De todos estos defectos tomó algo Rafael ; pero jamas llegó á saber la teoría de los músculos con la perfeccion de Miguel Angel. Por lo que concluyo , que conviene estudiar á Rafael en los caracteres que le son propios , esto es, en los viejos y complexîones nerviosas ; porque en los mas delicados es duro ; y en los mas fuertes es un copista de Miguel Angel.

de hubiera visto aquellas bellezas, habria alcanzado un grado mas superior, é igualado á los Antiguos. No supo qué cosa era lo Ideal, como él mismo lo confiesa en una carta al Conde Baltasar Castillon, escrita quando pintaba la Galatea en casa de Agustin Ghigi, llamada hoy la Farnesina, en la que le dice, que necesitaba imaginarse la Belleza que queria pintar, y que por esto temía hacerlo poco bien; porque para hacer una hermosura es menester un modelo hermosísimo. De esto se infiere que no supo servirse de las estatuas antiguas, pues buscaba toda la Belleza en la Naturaleza, y se fiaba en su buen ingenio para hallarla. Fundado en estas razones me parece poder sostener, que Rafaèl fue poco imitador del Antiguo; y si quieren que le imitase, convendré en ello, pero solamente del mediano, y no del gran Gusto. Imitó á los Antiguos solamente en sus máxîmas generales, y en aquella parte que se puede llamar su práctica, ó manera; pero no en su Belleza y perfeccion. Buscaba en la Naturaleza las cosas buenas que habia descubierto en los Antiguos de segundo orden, y con aquellas máxîmas formó su Gusto. Fue, pues, excelente en todas las cosas naturales que halló en los Antiguos; y en las partes que no hallaba en ellos, no acertaba á imaginarlas. Quanto he dicho hasta aquí se entiende solo de las formas, y no de la Invencion ni de la Expresion; de las quales hablaré en los artículos siguientes.

§. V.

Clarobscuro de RAFAEL.

RAFAEL entendia muy bien dónde y cómo se debia usar del Clarobscuro; pero no poseía mas que aquella parte que pertenece á la Imitacion, y nada tenia de Ideal. No obstante, se deja ver algo de él en sus obras; pero se

co-

conoce muy bien que esto viene de casualidad , ó por su buen Gusto natural, y no por efecto de método. El sistema que Rafael siguió haciendo sus quadros fue el de figurarse la historia y los planos como si todas las figuras estuviesen vestidas de blanco. Sobre este supuesto distribuía sus primeras luces donde creía ó conocía que debian estar; y degradando desde allí, hasta lo mas apartado , las iba disminuyendo ; por lo qual vemos en sus quadros muchas ropas blancas ó amarillas delante. Yo pienso que fue máxîma de Rafael, y de la Escuela Florentina el servirse de los colores muy claros en los primeros términos de los quadros ; pues veo que los Lombardos , y demás Coloristas usaron siempre en aquel sitio de los colores puros , es á saber , rojo , azul , y amarillo , los quales son mas á propósito para acercar los objetos , que no los blanquizcos; porque el blanco dá siempre un efecto de ayre á los colores , y apaga su vivacidad. Además de esto tenia Rafael otra máxîma aún mas errónea ; pues ponia una luz igual sobre las ropas que de su naturaleza debian ser de color puro : esto es, hacía un vestido azul, como se vé, por exemplo, en el Apostol que está sentado en la delantera del quadro de la Transfiguracion , y le ponia luces del todo blancas; lo qual no es posible, siendo las sombras y las medias tintas tan fuertes como las hizo : y esto es lo que yo llamo subir los colores hasta cerca del blanco en las luces , y baxarlos hasta tocar el negro en las sombras en la delantera del quadro. La misma regla llevaba en los obscuros , pues comenzaba poniendo la mayor fuerza de ellos delante , y los iba degradando hasta topar con los claros. Este método era muy de su gusto , porque da mas relieve , y se traen los objetos mas adelante que con ninguna otra práctica , pues las partes que están delante son las mas fuertes ; pero es contra la propiedad y efectiva verdad de la Naturaleza, siendo asi que un paño claro jamás puede figurar-

rarse obscuro, como le hizo Rafael: el qual, por seguir esta práctica, debió abandonar la de los reflexos, que tanto sirve á la claridad y á la Gracia.

La referida práctica de Rafael es menos impropia para empleada en un quadro pequeño, que en uno grande; porque en aquel puede haber poca variedad en el Clarobscuro, debiendo ser pequeñas las masas, para hacer adelantar ó retirar los planos y figuras. Por esta misma razon se vió precisado á usar poca degradacion; pues si hubiera usado mucha, su misma práctica le habria precisado á hacer las figuras del segundo plano sin sombras y sin luces, y por consiguiente sin fuerza y sin efecto.

No digo yo que Rafael ignorase enteramente los efectos del Clarobscuro, sinó que su práctica de diseñar, y de hacer venir adelante por medio del blanco y negro todas las figuras que su fértil ingenio le sugería, le distraía de esta parte, haciendole pensar solo en el Diseño; y aún por eso no se ven dos bosquejos coloridos de su mano. Si tal vez se halla en sus obras algun bello accidente de Clarobscuro, proviene solo de la imitacion de la Naturaleza.

Rafael, segun todas las apariencias, dibujaba sus pensamientos por modelitos de cera, para ver el efecto que hacian: y yo creo que los bellos accidentes que hay en el Eliodoro, y su masa de Clarobscuro en la Transfiguracion, derivan del efecto que copió de sus modelos. Esto me parece que se vé en los quadros de la Escuela de Atenas y de la Teología, donde se nota que por aquella parte en que los modelos debieron producir naturalmente masas y sombras, allí hay buen Clarobscuro; y en la parte opuesta á la luz no hay algun accidente de estos. Por accidente en Pintura entiendo todas las sombras que no pertenecen á la redondez ni á la degradacion, y que el Pintor es árbitro de hacerlas, ó nó: por lo qual se llaman accidentes. Rafael, pues, no entendió esta

parte, ni tiene del Clarobscuro mas de lo que dá de sí la pura degradacion : y quasi me persuado que muchas veces se contentaba con poner en modelo una sola parte de sus quadros ; porque se ven en ellos freqüentes errores del Clarobscuro.

§. VI.

Colorido de Rafael.

Rafael no tuvo exemplares que imitar en el Colorido, como los tuvo en el Diseño ; y por eso se vió obligado á comenzar imitando débilmente la Naturaleza, como sucedió á los Pintores que le precedieron : y habiendo en sus principios practicado la Pintura á fresco , no pudo ni menos imitar exâctamete la verdad. Lo mismo sucedio á Corregio ; pues vemos que en sus Frescos no es tan vario ni transparente como en sus quadros al oleo, y que solamente le queda de su propio estilo la Gracia y el bello Clarobscuro. Tiziano no podia tener variedad alguna en esta manera de pintar ; y si alguno por ignorancia quisiese probarme que la tenia , yo le podré demostrar que Rafael era mas vario en ella. Pero volvamos á Rafael. En su segunda manera , que tomó de Fr. Bartolomé , tiene ya un tono mejor de Colorido : no es tan pardo, y empasta mejor ; pero es demasiado uniforme , todas sus figuras son morenas , y parece que tienen la piel gruesa y ordinaria. Este Gusto le duró mucho tiempo , y quasi puede asegurarse que nunca le dexó del todo.

Despues de esta época comenzó á trabajar los Frescos del Vaticano , y dexó un poco aquella manera , tomando la otra mas acabada, y si se puede decir, tímida, bien que mas vária , como se vé en el quadro de la Teología. Comenzó á imaginar algunas carnes blancas , y otras mas morenas : tintas opácas , y otras transparentes ; como se vé en el Christo y en los Angeles , que son de carnes mu-

cho

cho mas delicadas que no los hombres: y así este quadro es el mejor Colorido de quantos hizo á fresco, y en él adquirió gran práctica y franqueza de pintar; pero esto mismo dió confusion á su Colorido, como se vé en la Escuela de Atenas. Se corrigió despues un poco en él Eliodoro, que pintó con alguna mas fuerza y soltura de pincél; pero todavía no dió con el Colorido delicado, pues las mugeres y los niños son muy morenos. Finalmente la grande atencion que puso en el Diseño le hizo olvidar el Colorido en el quadro del incendio de Borgo. En él se vé que descuidó de las partes que guian á la perfeccion, y se aplicó á adquirir la práctica para despachar presto; lo qual por otra parte le abria un camino mas llano para la fortuna: y asi sabemos que vivia mas como Príncipe que como Pintor.

Esto sucedia en el Pontificado de Leon X., que era muy indulgente y generoso con Rafael, porque lisongeaba la ambicion de aquel Príncipe proponiendole magníficos proyectos de Arquitectura para adornar á Roma, y restituirla al esplendor en que estuvo antiguamente baxo los primeros Emperadores. Estas ocupaciones causaron gran pérdida á la Pintura: porque Rafael hacia pintar á sus discípulos, como lo conocerá qualquiera que compare las obras que hizo en tiempo de Julio II. con las de Leon X. Despues de todo esto se dispertó de repente Rafael, como he dicho arriva, y conoció que su reputacion habia padecido mucho; y para enmendarse, emprendió el quadro de la Transfiguracion con todo el cuidado posible.

En alguna parte de esta obra hay muy buen Colorido; pero no es igual en el todo, y los hombres tienen mucho mejor color que las mugeres. Hay partes que no pintó Rafael, como se vé en el energúmeno y su grupo, donde se conoce el pincél tímido de Julio Romano. Las cabezas de los Apóstoles de la parte opuesta están repinta-

tadas por Rafael, pues se notan todos sus retoques francos y magistrales; pero con todo eso hay demasiada uniformidad en el tono del Colorido, y las carnes parecen duras y secas. Por máxîma general usaba poco los colores amarillos y rojos. Entendia muy bien el efecto que hace la obscuridad en los colores, aniquilandolos y convirtiendolos en pardos y negrizcos. No aprovechandose de los reflexos, trabajaba solamente con claros y obscuros, con los quales componia las medias tintas; por lo que son todas ellas grises: y como las carnes finas piden mas variedad que no las ordinarias, y Rafael, segun acabo de decir, no usaba los reflexos, sus carnes son muy uniformes y de color ordinario.

Fue desgracia para la Pintura que Rafael en su buen tiempo no hubiese pintado de su mano quadro alguno entero al oleo, y que los hiciese bosquejar todos á sus discípulos, y principalmente á Julio Romano, cuyo Gusto era naturalmente duro y frio, y tenia pincél muy tímido, aunque liso y acabado. Digo que fue lástima que Rafael no hubiese pintado entonces por sí mismo ningun quadro, porque habriamos visto lo que sabía hacer en quanto al color; pues vemos claramente en el quadro de la Transfiguracion que las cabezas de los Apóstoles, que fueron repintadas por él, y que por el caracter admiten pinceladas vivas y empastadas, son de un colorido bellísimo. La de la muger, que está en la parte delantera del quadro, es al contrario muy parda. Yo creo que quando el quadro estaba reciente no era esta cabeza como se vé ahora, y que habiendola retocado Rafael muy ligeramente para conservar lo liso y acabado de Julio Romano, el color sutíl sobrepuesto no habrá resistido al tiempo. En la misma figura hay una pequeña correccion en el dedo grueso del pie, donde se advierte que para cubrir el error, necesitó empastarle mucho; y aquel lugar está mejor pintado y colorido que lo demás. La misma correccion se

vé

vé en otro dedo pulgar de la mano escorzada del Apostol que ocupa el lugar mas anterior, y por eso aquella parte está igualmente mejor pintada y conservada. Esto que digo se conoce mejor en el retrato de Rafael que se conserva en la casa de Altoviti de Florencia, en el qual se vé un gusto de pintar parecido al de Giorgion y de Corregio, mas que al del mismo Rafael en las demás obras, en las quales solamente brilla su Diseño, su correccion, y la superioridad de esta perfeccion sobre los demás Pintores.

No debe causar maravilla que los quadros que Rafael pintó á fresco sean de mejor colorido que los que pintó al oleo; porque para ello hay diversas razones. Tenia mas práctica de trabajar á fresco que de ninguna otra manera. Los colores de tierras que usaba parecen mucho mas hermosos á fresco que no al oleo. Rafael no podia servirse de sus discípulos para bosquejar sus obras á fresco, como hacia al oleo con Julio Romano, que le bosquejó quasi todas sus cosas. Es forzoso que se conozcan estos bosquejos en los quadros despues de acabados; pues si se hubieran de repintar del todo, sería inutil hacerlos. Rafael tenia demasiadas ocupaciones, y el inventar y diseñar tantas cosas no le dexaba tiempo para poder pintar de su mano sus quadros; y así no hacia en ellos mas de lo que Julio Romano no podia hacer. Además de esto vivió demasiado poco para ver la alteracion que padecian sus pinturas, y por eso se contentaba con retocarlas ligeramente, pero con diligencia; pues yo creo que no las dexaba de la mano hasta que las creia bien acabadas. Pero la Pintura al oleo tiene el inconveniente de que el primer fondo comparece siempre luego que la humedad y el graso del aceyte se han exâlado: y así, quando los quadros son viejos, pierden el lustre de la última mano, y se descubren todos los claros y las correcciones que se hicieron sobre lo que está debaxo.

De

tadas por Rafael, pues se notan todos sus retoques francos y magistrales; pero con todo eso hay demasiada uniformidad en el tono del Colorido, y las carnes parecen duras y secas. Por máxîma general usaba poco los colores amarillos y rojos. Entendia muy bien el efecto que hace la obscuridad en los colores, aniquilandolos y convirtiendolos en pardos y negrizcos. No aprovechandose de los reflexos, trabajaba solamente con claros y obscuros, con los quales componia las medias tintas; por lo que son todas ellas grises: y como las carnes finas piden mas variedad que no las ordinarias, y Rafael, segun acabo de decir, no usaba los reflexos, sus carnes son muy uniformes y de color ordinario.

Fue desgracia para la Pintura que Rafael en su buen tiempo no hubiese pintado de su mano quadro alguno entero al oleo, y que los hiciese bosquejar todos á sus discípulos, y principalmente á Julio Romano, cuyo Gusto era naturalmente duro y frio, y tenia pincél muy tímido, aunque liso y acabado. Digo que fue lástima que Rafael no hubiese pintado entonces por sí mismo ningun quadro, porque habriamos visto lo que sabía hacer en quanto al color; pues vemos claramente en el quadro de la Transfiguracion que las cabezas de los Apóstoles, que fueron repintadas por él, y que por el caracter admiten pinceladas vivas y empastadas, son de un colorido bellísimo. La de la muger, que está en la parte delantera del quadro, es al contrario muy parda. Yo creo que quando el quadro estaba reciente no era esta cabeza como se vé ahora, y que habiendola retocado Rafael muy ligeramente para conservar lo liso y acabado de Julio Romano, el color sutíl sobrepuesto no habrá resistido al tiempo. En la misma figura hay una pequeña correccion en el dedo grueso del pie, donde se advierte que para cubrir el error, necesitó empastarle mucho; y aquel lugar está mejor pintado y colorido que lo demás. La misma correccion se

vé

vé en otro dedo pulgar de la mano escorzada del Apostol que ocupa el lugar mas anterior, y por eso aquella parte está igualmente mejor pintada y conservada. Esto que digo se conoce mejor en el retrato de Rafael que se conserva en la casa de Altoviti de Florencia, en el qual se vé un gusto de pintar parecido al de Giorgion y de Corregio, mas que al del mismo Rafael en las demás obras, en las quales solamente brilla su Diseño, su correccion, y la superioridad de esta perfeccion sobre los demás Pintores.

No debe causar maravilla que los quadros que Rafael pintó á fresco sean de mejor colorido que los que pintó al oleo; porque para ello hay diversas razones. Tenia mas práctica de trabajar á fresco que de ninguna otra manera. Los colores de tierras que usaba parecen mucho mas hermosos á fresco que no al oleo. Rafael no podia servirse de sus discípulos para bosquejar sus obras á fresco, como hacia al oleo con Julio Romano, que le bosquejó quasi todas sus cosas. Es forzoso que se conozcan estos bosquejos en los quadros despues de acabados; pues si se hubieran de repintar del todo, sería inutil hacerlos. Rafael tenia demasiadas ocupaciones, y el inventar y diseñar tantas cosas no le dexaba tiempo para poder pintar de su mano sus quadros; y así no hacía en ellos mas de lo que Julio Romano no podia hacer. Además de esto vivió demasiado poco para ver la alteracion que padecian sus pinturas, y por eso se contentaba con retocarlas ligeramente, pero con diligencia; pues yo creo que no las dexaba de la mano hasta que las creía bien acabadas. Pero la Pintura al oleo tiene el inconveniente de que el primer fondo comparece siempre luego que la humedad y el graso del aceyte se han exâlado: y así, quando los quadros son viejos, pierden el lustre de la última mano, y se descubren todos los claros y las correcciones que se hicieron sobre lo que está debaxo.

De lo dicho concluyo, que Rafael supo colorir muy bien alguna vez; pero que no tuvo bastante práctica de la Pintura al oleo para pasar por un gran Colorista al lado de sus contemporáneos Corregio y Tiziano, que fueron muy superiores á él en esta parte. En quanto al colorir á fresco superó á todos los demás Pintores de la Escuela Romana, y se igualó á los mejores de las otras; pero como este género de Pintura es muy imperfecto, no creo deberle juzgar en él con rigor. Al oleo no fue tan excelente que merezca mi admiracion.

§. VII.

Composicion de RAFAEL.

Fue RAFAEL en la Composicion no solo excelente, sinó maravilloso: y esta parte es la que debe hacerle mas honor, pues fue inventor de ella, no habiendo tenido modelo que imitar de los Antiguos ni de los Modernos: y así puede decirse que añadió á la Pintura esta parte que los Antiguos, segun la idéa que tenemos de sus obras, no poseyeron con tanta perfeccion. Si hubiese poseido las demás en el grado que poseyó ésta, habria sido sin contestacion el primer Pintor del mundo.

La principal cosa que debe contarse en un quadro es la Invencion: esto es, la Expresion de la verdad de un asunto; y en esto Rafael no ha tenido quien le iguale. Ninguna de las figuras que puso en sus historias podria servir á otro asunto diferente. El pensativo, el alegre, el triste y el colérico, todos están puestos en su perfecta situacion. Y no es expresivo solamente en cada figura; sinó que el todo de la historia, y los episodios de ella, corresponden igualmente á la pasion de la figura principal. Sobresale su gran talento en la maravillosa variedad con que supo declarar una misma Expresion, haciendo al-

algunas veces servir muchas figuras á un solo movimiento, y á la Expresion de un único miembro ; y esto no acaso, ni segun la apariencia del quadro, sinó segun la verdadera dignidad y fuerza de la Expresion que se requiere.

Se ve en sus quadros variedad de cosas sin contradiccion : pasiones violentas sin afectacion y sin baxeza. Señaló alguna vez la Expresion hasta en el movimiento de un dedo, y en el efecto que hacen las pasiones en los tendones de los miembros. Sabia servirse, y hacer hermosas, por la ocasion y manera de acomodarlas, muchas cosas que en diferente caso habrian sido defectos. En suma entre un quadro de Rafael, y otro de qualquier Pintor, hay la misma diferencia de Expresion que habria entre Alexandro Magno, ú otro Héroe, y un Comediante que en el teatro le representase : el qual podrá hacer estudiadamente todas las acciones y movimientos que haria el original ; pero en el Héroe serian naturales, y producidas por puro impulso del ánimo y de la razon. Esta diversidad proviene de que los otros Pintores, fuera de Rafael, no han sabido hallar los justos movimientos que el alma produce en el cuerpo ; ni han considerado que todo extremo es vicioso, y que toda accion llevada al exceso es de un hombre sin juicio. En vez de personas enojadas han hecho figuras frenéticas ; y quando han querido significar la moderacion, han representado personas que parece que ni aun piensan en la pasion de que deben ser agitadas.

Este medio tan dificil no se puede hallar sinó por el camino que siguió Rafael. Es premio de un grande ingenio ; pero no de aquel fogoso que vulgarmente se cree propio para la Pintura, sinó de aquel contenido y filosófico que pesa y reflexîona las cosas : pues el ingenio á propósito para la Pintura no se funda en la vivacidad, sinó en un espíritu capaz de sacar bien las consecuencias,

cias , y de distinguir lo bueno de lo malo : á que debe añadirse un corazon sensible y docil, donde se impriman facilmente las pasiones y las virtudes. Tal era sin duda el espíritu de Rafael : pues á no ser así no era posible que hubiese podido poner tanta variedad en sus composiciones , necesitando tener la capacidad de variar sus propios afectos , y concebir con gran claridad lo que debe hacer una persona puesta en una determinada situacion , para saberla representar en Pintura. El espíritu precede á las acciones : y así el que no haya imaginado bien la cosa no la podrá pintar ; y si lo consigue por estudio y artificio aprendido de otros , pintará un cuerpo sin alma, y nunca hará en el ánimo de los espectadores aquella impresion que es necesaria para calentar su imaginacion al tiempo de representar la accion que se desea.

Para este fin tenia Rafael una práctica segura,y totalmente distinta de los demás Pintores; pues éstos ponen toda su atencion en el grupo y composicion de cada figura , segun el contraste y reglas del Arte. Rafael comenzaba por representarse el fin de su historia , y todos los objetos , segun la Expresion general : luego pensaba cada figura en particular, y no disponia ninguna sin exâminar antes bien la razon de todo lo que habia de explicar en ella , comenzando por ordenar en su postura natural los miembros que debian obrar segun la pasion del ánimo; y dexaba mas ó menos en reposo aquellos que no tenian parte en ella. Observaba la conveniencia y el caracter de cada figura: sabía que una persona virtuosa debia mostrar moderacion : que un Filósofo ó un Apostol no debe moverse como un Soldado : y finalmente sabía por estos medios demostrar la simplicidad de espíritu , la devocion, y las pasiones interiores y exteriores. Llamo pasiones interiores aquellas que en Pintura se deben expresar por las partes pequeñas y miembros mas ligeros ,

co-

como por exemplo los ojos, la frente, la nariz, la boca. el dedo, y todas las extremidades, en las quales reside el primer movimiento de todas las pasiones: pues el exceso de ellas no admite moderacion; y quando mueven todo el cuerpo, entonces es quando las llamo exteriores.

Cuidaba Rafael de no figurar las acciones acabadas: esto es, quando al hombre no le queda que hacer otra cosa en ellas. Por exemplo, uno que anda, quando ha acabado un paso, no le queda que hacer mas que empezar otro: y esta postura no hará en un quadro tan animado efecto, como la de una figura que se represente en el acto de no haber aún acabado el paso; porque la imaginacion del espectador se ocupa en representarse que la figura le vá á acabar, y concebirá que la accion no puede parar allí, como se lo representaria si estuviese ya acabada. Una persona que arroja, toma, ó dá una cosa, hará mejor efecto en Pintura, que otra que ya haya arrojado, dado, ó tomado la tal cosa; porque entonces la accion está ya acabada, y la figura queda sin oficio.

Poseía tambien Rafael aquella oculta finura que no conocen ordinariamente los Pintores, esto es, la laudable facilidad, y aparente descuido, que no se adquiere sin sumo juicio: el arte de ocultar con habilidad un miembro, una mano, un pie, &c. pues donde no se vé alguna de estas cosas, no es que Rafael no la supiese hacer bien, sinó que la ocultaba de propósito, por no mostrar partes ociosas, ó que quitarian á las principales algo de su Belleza: y muchas veces ocultaba algunas partes por la forma fea que habria sido preciso darlas en aquel determinado lugar.

Alguno se admirará de que yo prefiera la Composicion de Rafael á la de todos los demás Pintores, y por eso quiero dar la razon, á fin de que se puedan cotejar mis idéas con la verdad, y juzgarme.

En general la Composicion es de dos maneras: una la

de Rafael, que es la expresiva, y en ella se pueden tambien contar Pusino y Dominiquino; y otra la que busca el solo Efecto, esto es, la que pone su principal atencion en llenar agradablemente de figuras un gran quadro.

De este segundo género fue inventor Lanfranco, y le siguió Pedro de Cortona: ambos dexaron á la posteridad grandes exemplos de su Gusto, el qual agrada á los ojos de muchos; pero es muy frio para los inteligentes. Yo doy la preferencia á la manera de Rafael, porque quanto hacía lo hacía con razon, y nunca se dexó llevar de idéas baxas, ni de la misma Belleza en las cosas accesorias, quando podia distraer la atencion de la figura principal. Pusino incurrió muchas veces en el defecto contrario, como lo prueba su famosa Adúltera: pues quedaría un quadro muy ordinario si se quitasen de él las cosas accesorias. El Christo está muy mal executado; y pudiendo haber hecho de los acusadores un grupo de gente de consideracion, y representar á Christo como un Juez Divino, se vé que puso su principal atencion en el discurso que hacen las personas mas indiferentes del quadro. En el Pirro es el fondo, y las figuras apartadas de mas allá del rio, lo que hay mas bello. Los Soldados de delante lo son tambien: gracias á que repitió en ellos el Gladiator. Las mugeres son ordinarisimas. En general Pusino descuidaba las cosas principales; y los episodios de sus Composiciones son lo único que se admira en sus quadros. No tenia idéas tan elevadas como Rafael: afectaba la erudicion; y casi llégo á sospechar que compuso algunos quadros expresamente para hacer muestra de lo que habia visto ó leído de los Antiguos. Era menos noble y menos gracioso que Rafael: quando aspiraba á ser noble, quedaba frio; y si queria ser gracioso, era pequeño y ordinario. Su Asuero dá testimonio de su frialdad. Ester es hermosa; pero estatua. El grupo de las criadas que la sostienen es

de-

demasiado simétrico, y de accion concluida. Las figuras del lado parece que han aprendido sus movimientos como los Soldados el exercicio. Pusino enfin es excelente en la Expresion de las figuras ordinarias, y de caracter baxo y violento. Sus fondos son hermosísimos; y toda su excelencia consiste en lo que puede llamarse economía de un quadro: esto es, en imaginar bien el lugar donde sucede la accion, y donde están las personas, y cuidar poco de la Composicion de ellas.

Dominiquino tenia mucha Expresion y Diseño. En todas sus cabezas hay una Expresion; pero no se puede determinar de qué especie; á no ser un ayre de miedo que ponia en todas, viniese ó no viniese al caso: de modo que es mas un caracter ó un gesto, que una Expresion. Esto se acomoda únicamente á los muchachos, en quienes hay poca fuerza y variedad; y por eso los de Dominiquino tienen este mérito. En las otras figuras es frio y mónotono. Muchas de sus idéas son baxas y ordinarias; y con todo eso las repetia demasiado, y tenia asuntos favoritos, que repetia continuamente. Por fin yo creo que para hacer una Composicion perfectamente expresiva se necesitaria que Rafael dispusiese las figuras, Pusino el fondo y los atributos, y Dominiquino los muchachos: y de este modo no habrá quien no conceda que la parte principal y mas excelente es la de Rafael.

Hecho el cotejo de Rafael con los Pintores de la primera manera de Composicion, pasemos á la segunda, que he dicho ser la del Efecto: y en ésta tampoco hallo que se le pueda comparar ninguno; porque á todos los demás falta la primera y mas esencial parte de la Pintura, que es la verdad. No interesan ni ocupan el ánimo de los espectadores; y en qualquiera asunto que representen, las figuras y los caractéres son los mismos. Semejantes quadros no pueden producir ningun buen

efecto moral, que es el fin de la Expresion de la Pintura: la qual, sin ningun trabajo, y antes con deleyte, nos enseña la virtud, y la hace fermentar en nuestros corazones.

Algunos dirán que los Pintores de *Máquinas*, como Lanfranco y Berretino, no pueden sujetarse á una exâcta verdad, trasportandolos el fuego de la Composicion fuera de los límites de la escrupulosa exâctitud. Pero yo les responderé que no veo menos obligacion de observar la verdad en una Composicion de cien figuras, que en una de diez: y así esta razon no puede escusar á ningun Pintor con las gentes de juicio; tanto mas que yo hablo aquí de la Invencion, y no del Efecto, que pertenece al Clarobscuro, en el qual convengo que Rafael no poseyó todo lo Ideal que se necesita; pero sin embargo, ningun otro Pintor ha hecho quadros mayores, ni mas llenos de figuras. En ellos supo disponer excelentemente sus grupos: los enlazó bien entre sí: cada figura en particular es lo que debe ser; y todo segun la mas exâcta verdad. ¿Despues de esto qué escusa podrán hallar los Maquinistas para su manera?

Advierto aquí de paso que no se deben juzgar algunas invenciones de Rafael por qualquiera estampa de ellas; sinó por las que él mismo hizo executar por sus discípulos. Aquel grande hombre hacia como deben hacer los hombres de juicio, que despues de haber dispuesto confusamente su invencion, se aplican á poner en limpio cada grupo, y cada figura en particular, repasando diferentes veces, y en diferentes diseños toda la Composicion. Esto no proviene de falta de talento, sinó de un juicio que se contenta dificilmente. ¡Dichoso el Pintor que en cada obra se mejora y aprende, y que halla en su ingenio recursos nuevos para adelantar siempre en sus obras!

§. VIII.

§. VIII.

Ideal de Rafael.

Por Ideal entiendo aquello que vemos solamente con la imaginacion , y no con los ojos corporales. En todas las partes de la Pintura entra lo Ideal. Entra en la parte que consiste en la eleccion : esto es en escoger las Bellezas de la Naturaleza , y separar las imperfecciones. Entra en el Diseño , y consiste en producir la Belleza sobrenatural , y en el arte de unir varias partes hermosas de manera que convengan entre sí. En el Clarobscuro consiste en las masas y los accidentes buscados á proposito para aumentar la Belleza de una obra. En el Colorido es la eleccion del tono que se da á las cosas que se representan , y el uso de los colores mas ó menos fuertes , y mas propios para recibir los rayos de la luz : y en el escoger y emplear estas cosas con acierto y arte consiste lo Ideal del Colorido ; así como en el tono general de la armonía que se da á un quadro. Lo Ideal de la Composicion consiste en imaginar una accion que no se haya visto : en dar expresiones que no se pueden copiar de la Naturaleza ; y en usar accidentes é ideas poéticas. Enfin lo Ideal entra hasta en el caracter que se da á las figuras que se representan , en el gesto de las caras , postura y movimiento de las manos y pies, y aun de todo el cuerpo , segun el temperamento que se les quiere dar para que hagan mas efecto , y den mas variedad al quadro.

No hay que maravillarse de que yo ponga entre lo Ideal de la Composicion el caracter de las formas , por decir que el caracter pertenece al Diseño. Se deben distinguir dos partes. La primera es el pensar la cosa y adaptarla al lugar que corresponde : y esto toca á la Compo-

posicion. La segunda es la execucion : y esta es propia del Diseño , el qual debe cuidar de que todas las lineas tengan el mismo caracter.

Me atreveré aun á decir que puede haber Ideal en la Composicion de los vestidos : pues para representar un hombre que corre rápidamente sería preciso, copiando la Naturaleza , hacer que la ropa se apartase demasiado del cuerpo por una parte ; y para hacerlo de otro modo quando conviene es necesario usar de lo Ideal. Si por exemplo un Angel vuela, es menester mostrar en sus Ropages si sube ó baxa ; y en cada miembro , y en toda la figura dar á conocer por los pliegues si está actualmente en la accion , ó si acaba de hacerla : si el movimiento ha sido blando , fuerte ó violento : y si es el principio ó el fin de él. En suma yo creo que hasta en los cabellos debe entrar lo Ideal.

Para concebir y aprender qué cosa es este Ideal , y hasta donde se extiende , aconsejaria yo á los Pintores principiantes que leyesen los Poetas ; porque estos nada han escrito que no lo hayan imaginado primero , y los que han sabido escoger lo mas bello de sus idéas , esos son los mas excelentes : de modo que en ninguna Arte sobresale tanto lo Ideal como en la Poesía y en la Pintura , quando las maneja un grande ingenio ; y por eso decian los Antiguos, que la Pintura es una Poesia muda, y la Poesía una Pintura parlante. Pero volvamos á Rafael.

No usó lo Ideal en la Pintura mas allá de la Naturaleza ; pero tenia mucho de ello en la execucion de los caracteres que queria representar. No se opone á esto el gusto con que hacía las cabezas de sus Vírgenes; porque esto proviene de la Belleza de la Expresion. Rafael hacía visibles la modestia , la nobleza , la honestidad , y el amor á su divino Hijo , y por eso nos encanta ; pero quien tenga un gusto fino convendrá conmigo en que si la hija de Niobe estuviese en una Expresion semejante,

aven-

aventajaría mucho á las Vírgenes de Rafael; pues parecería que este pintaba una Reyna con toda su nobleza y gracia; y el Artífice antiguo una divinidad, y la Madre de los Dioses.

Rafael mudó y mejoró la Naturaleza en quanto á la Expresion; pero la dexó como la halló en quanto á la Belleza: y tal vez se podria aún hallar mas perfecta en los objetos visibles. Generalmente daba á sus figuras un aire muy agradable, que muestran las virtudes que poseían; pero son siempre personas humanas. Su Christo parece solamente un hombre quando se compara al Júpiter, ó al Apolo. Sus Padre-Eternos se pueden hallar en la Naturaleza, y tal vez mas hermosos que los suyos. Para que sus figuras pareciesen divinas era preciso que hubiese dado á sus cabezas mas aire de magestad, y que hubiese mostrado menos las partes que denotan la mortalidad. La piel arrugada, y los ojos turbados muestran la debilidad de la Naturaleza. ¡Qué impropiedad representar al Criador de todas las cosas sujeto á las miserias humanas! Ya que ha prevalecido la costumbre de representarle baxo la figura de un anciano, es menester hacerlo de modo que aparezca lo venerable de la edad, sin sus imperfecciones, y que llene nuestra imaginacion de la grande idéa que debemos tener del Omnipotente; y no es necesario atenerse tanto á la verdad como hacia Rafael, que le representaba con las miserias de la vegez.

Los Griegos fueron excelentes en esta parte Ideal. Quando representaban las figuras de los Dioses no mostraban las venas ni los tendones; ó á lo menos no señalaban tanto estas cosas como en los hombres. Si alguno me opusiese que á Hercules le representaban con dichas cosas muy visibles, responderé que es así, quando querian significar á aquel héroe vivo, ó reposando de sus trabajos: y entonces no era Dios; pues á suponerle tal, no le creerian cansado. En el sistema del Paganismo una

co-

cosa era ser Dios, y otra Héroe, ú hombre Divino. Enfin, esta manera de representar la divinidad como yo digo se puede ver en el Júpiter y en el Apolo que hoy están en el Muséo del Vaticano.

En la armonía y concordancia de las formas son tambien los Antiguos muy superiores á Rafael. Este conoció como debia hacer la frente, por exemplo, serena ú ofuscada, pensativa ó alegre, &c. pero no advirtió qué nariz ni qué mexillas dirian bien con aquella frente. Quando los Antiguos hacian una frente ancha y serena, hacian tambien la nariz quadrada, y las mexillas de la misma forma y caracter. Enfin las cosas bellas de los Antiguos tienen de particular, que por una parte de la cara se puede conocer el caracter de todas las demás; lo que en Rafael no sucede, porque se podria quitar la nariz de sus caras, y poniendo otra no haria disonancia. Sus Vírgenes tienen todas frente serena, porque así pretendia manifestar la nobleza y el pudor; pero lo mismo se halla en las cabezas de las hijas de Niobe. Rafael hacia esto por motivo de Expresion, y no de Belleza: pues si hubiera buscado ésta, habria unido á aquella frente una nariz de contorno moderado, y no tan cargada como la hacia; pero como no buscaba otra cosa mas que la Expresion, descuidaba todo lo demás. Hacia redondas las mexillas de dichas imágenes, para dar á sus Vírgenes el aire de juventud; pero esto no concuerda con la verdad: porque una persona que tenga las mexillas carnosas, tiene siempre la frente dividida en varias partes por el volumen de los músculos. El Antiguo no es así; porque todas las partes concuerdan unas con otras. Las bocas de las Vírgenes de Rafael tienen todas un pequeño movimiento de risa, para denotar el amor y la inocencia de la juventud; pero esto no viene bien con la verdadera Belleza. Lo mismo podria dezir de la Expresion de modestia que ponia en los ojos.

De

De todo esto infiero que Rafael no era Ideal en la Belleza ; sinó solamente en manifestar la Expresion. Si alguno queda poco satisfecho de mis razones , que me diga por qué Rafael no hizo jamas los Angeles tan bellos como deben ser ; pues siendo figuras puramente ideales tiene campo la imaginacion del Pintor para explayarse en Belleza quanto quiera. Que me diga tambien por qué no pintó á Venus y á las Gracias en el Gusto de los Antiguos , ó en otro que se le acercase. Quando no tenia alguna Expresion fuerte que pintar, era un puro imitador de la Naturaleza , y no sabía que cosa era Belleza Ideal. Por esto creo poder concluir, que Rafael tenía excelente Gusto , y poco Ideal en el Diseño ; en el Colorido menos ; y en el Clarobscuro nada. Que en lo general de la Composicion tuvo mucho Ideal , y en la Expresion tambien mucho , y mucha Belleza. De esto se infiere quan alabado debe ser en la Composicion , Expresion y simetría de los cuerpos de ciertos géneros de figuras : que su Gusto en el Diseño era excelente : y que abrió el camino de los bellos Ropages , por mas que en ellos tuviese muy poca variedad.

CORREGIO.

§. IX.

Reflexîones generales sobre el Gusto de CORREGIO.

CORREGIO comenzó , como todos los demás Pintores de su tiempo , por un Gusto seco y servil de la Naturaleza ; pero se libertó de él mas presto que ninguno de ellos. Pretenden que no conoció el Antiguo ; pero esto se desmiente al ver que compuso algunas figuras de mugeres semejantes á la Venus de Médicis : y además , Andres Manteña su maestro era tan apasionado de las cosas

antiguas, que sus émulos decian que hacia mal en no pintar sus quadros de un solo color pardo en vez de color de carne; porque así á lo menos parecerian baxos relieves antiguos. Tampoco esta crítica era justa; porque Manteña no tenia la Gracia, ni la Belleza, ni el Gusto de los Antiguos; ni mas de bueno que el deseo de imitarlos. Finalmente quieren muchos que Corregio hubiese aprendido la Pintura de Manteña: y esto parece verisimil, porque las primeras pinturas de aquel tienen algo del Gusto de éste; bien que un poco mas suave: y siendo así, no parece probable que un discípulo de un tan acérrimo partidario del Antiguo no le haya conocido. Tambien quieren muchos que Corregio no estuvo jamás en Roma; pero otros dicen que sí, y que tomó la idéa para pintar la cúpola de Parma de una que habia en la Iglesia antigua de Sancti Apostoli de Roma. La verdad es que de estas cosas no se sabe nada de cierto: y lo mismo digo de otras mil historias que se cuentan de él, que están llenas de contradicciones.

En quanto á su primer Gusto me atrevo á decir que era sequísimo y mezquino, no obstante que hacia sus figuras del Natural; pero luego abrió los ojos, y vió que no bastaba imitar la Naturaleza en todo; sinó que era necesario escoger lo bueno entre lo malo, para que la Imitacion fuese agradable. De este modo conoció que su Pintura no tenia la fuerza suficiente para imitar la Naturaleza en toda su extension, y que era menester imitar el efecto de la Naturaleza, y no á ella. Con esta reflexîon mudó su primer Gusto en otro mas suave: y reflexîonando que la sola redondez de las partes no constituía la verdadera Imitacion, y que era necesario interrumpir esta redondez variando las formas, descubrió un nuevo Gusto de Diseño, no conocido antes de él. Comenzó, pues, á practicar aquel Gusto ondeado, que dá tanta elegancia á la Pintura. Le ayudaron á esta práctica los con-

tor-

tornos de los objetos de su propio país, porque las personas de Lombardía son como las figuras que él pintaba. Enfin se fue perfeccionando hasta dar la última fuerza á sus pinturas, y se formó un Gusto original, que ni menos ha sido imitado despues. Los Caracis procuraron hacerlo; pero le siguieron, y no le imitaron. Luis Caraci es demasiado duro, y muy uniforme: Aníbal variaba poco las formas, y donde Corregio hacia los contornos ondeados, él los hacia circulares, y nunca usaba los convexôs. No digo nada del Colorido, porque nunca los Caracis sobresalieron en él, y fueron siempre opácos. En suma, Corregio y Rafael han sido poco imitados, porque poseyeron una parte demasiado grande del Arte. Rafael era excelente en lo Ideal de la Composicion, y Corregio en lo Ideal del Clarobscuro, y en una parte del Colorido. Vamos ahora á exâminarle en las partes mas importantes de la Pintura, y comencemos por el Diseño.

§. X.

Diseño de CORREGIO.

El primer Gusto de Diseño que tuvo Corregio fue, como he dicho, seco, servil y recto. Despues hizo como los inventores del Arte, que con su ingenio le sacaban de la Naturaleza misma, descubriendo poco á poco en ella la variedad de los contornos. Yo congeturo, juzgando solo por la apariencia, que Corregio vió el Antiguo, y que procuró imitar su Gusto. Quizá no le vió como se vé en Roma; pero le vería como se puede ver en Parma, y en Módena: esto es, en poca quantidad, y poco excelente; pero á un gran talento basta ver la muestra de una cosa para dispertar en él las ideas de lo que es. Congeturo que sería así, porque no se ven obras de Corregio que sean medio entre su manera seca, y su gran Gusto:

lo que prueba que alguna razon hubo para que diese este salto de repente. Una porcion de Antigüedad pudo hacer en el ánimo de Corregio la misma impresion que hicieron en el de Rafael las obras de Miguel Angel. Pero este efecto no habria tenido lugar sin la disposicion interior; porque los objetos exteriores no hacen mas que fermentar en nosotros los principios que tenemos embotados, y sin exercicio.

No me maravillo de que sepamos tan pocas particularidades de la vida de Corregio, porque todos sus historiadores le pintan de un caracter timidísimo. Puede ser que viniese á Roma, y que fuese conocido de muy pocas personas, como sucede á muchos jóvenes Pintores; y sinó fue así, es preciso que hubiese estudiado con un esmero increible alguna obra Antigua, ó que hubiese sacado su bello Gusto de Diseño, y su grande manera á fuerza de buscar la variedad en las formas y en el Clarobscuro: pues deseando interrumpir siempre los contornos con los Clarobscuros para variar continuamente las tintas, descubriria que no le era posible conseguirlo con sus contornos rectos y simples; porque si la forma exterior es así, las interiores no pueden ser ondeadas. En su primer estilo se vé esta dificultad, pues en nada se parecen aquellos contornos á los de su gran manera, en que son todos ondeados: esto es, compuestos de líneas curvas, cóncavas y convexâs; y si hay alguna recta, apenas se vé. El efecto que producen estas líneas curvas es la Gracia, que cabalmente es la que caracteriza á Corregio. La línea convexâ engrandece; y la cóncava dá ligereza. Los Antiguos mezclaban mas líneas y ángulos que Corregio en sus contornos, pues los componian de rectas, convexâs, cóncavas, y ángulos; y aquel usaba solamente las dos opuestas, cóncava, y convexâ. Por esto algunas veces es amanerado, demasiado grueso, y ordinario; lo qual resulta de haber usado la línea con-

vexâ

vexâ en vez de la recta, ó la cóncava en lugar del ángulo. Esto hace que no tenga el Gusto nervioso de Rafael, ni el noble y caracterizado de los Antiguos. Sin embargo de eso, no es tan despreciable como algunos creen el Diseño de Corregio; pues á lo menos tiene una parte de perfeccion, y esta la mas Ideal, en que consiste la Gracia.

§. XI.

Clarobscuro de Corregio.

En esta parte del Arte fue Corregio eminente á lo sumo: y me maravillo que los Pintores sean tan ciegos que no alaben en él mas que el Colorido, que no es el mejor. Si entendiesen la Profesion, comprenderian luego que el fuerte de aquel grande hombre está en la redondez y en la verdad de su Clarobscuro, y que si le quitasen esto, quedaria inferior á Giorgion, Tiziano y Wandeyk. La gracia que resulta de la redondez, y de su Gusto siempre vário, nos fuerza á confesar, que si no pintaba hombres perfectos, hacia figuras las mas graciosas del mundo.

Segun mi juicio, Corregio venció á todos los demás Pintores en la parte del Clarobscuro. Rafael, como he dicho en su lugar, no llegó á dar á sus figuras el efecto mismo de la Naturaleza; y por consiguiente faltó á la verdad en esta parte. Verdad en Pintura es aquello que es subsistente y efectivo, que no está sujeto á contradicciones, y que no es diferente de la cosa misma. Segun la verdad jamas nos presenta la Naturaleza varios objetos con la misma fuerza; y esto cabalmente era lo que Corregio entendia y executaba perfectamente. Las diferentes posituras y situaciones de los cuerpos hacen diferentes efectos de luz; y la misma forma de las partes varía los accidentes de ella: pues una cosa redonda forma un punto

lu-

luminoso : y un plano una luz estensa : y esto hizo concebir á Corregio , que no se debia dar á las diferentes cosas igual fuerza ni forma de luz : que la claridad interior de un quadro es diferente , segun están iluminadas las partes del ayre intermedio : y que la mezcla de la luz y las tinieblas forma una tinta parda. Enfin conoció que era necesaria una variedad continua ; y así nunca repetia la misma fuerza ni en el claro , ni en el obscuro.

Hay en Corregio otra qualidad que aumenta mucho la Belleza de sus obras , y esta es el haber sabido dar á cada sombra el mismo tono de su color. Por exemplo, en sus quadros se distingue muy bien la sombra de un paño de color de rosa , de un paño rojo : la de una carne blanca , de la de una morena. Para dar fuerza á las carnes blancas no las hacia sin sombras , sinó que hacia éstas con reflexos ; y quando debia usar del blanco hasta el último tono , le oponia otro color mas obscuro , á fin de dar distincion á las cosas , sin usar jamás de contraposiciones afectadas ; pues nunca iluminó una materia obscura para hacerla servir de fondo claro á la sombra de una materia clara. En suma , dexaba cada color en su grado y dignidad.

§. XII.

Colorido de CORREGIO.

Tuvo CORREGIO muy buen Colorido; pero poco delicado y fino. El fondo generalmente es pardo , como el color de las gentes de su país. Sus carnes parecen demasiado sólidas y duras ; lo qual proviene de sus colores amarillosos, rojizos, y verdosos en las medias tintas. Queria imitar á la Naturaleza, y en ella la grasa hace el color pálido , la carne el rojo , y la humedad produce lo azulado ; y en es-

estas cosas no hizo bastante reflexîon Corregio. Por eso sus figuras parece que tienen la piel demasiado gruesa, y forrada de gordura. Sus sombras son demasiado uniformes y monótonas, y pecan un poco de morenas. En quanto á lo demás escogió muy bien los fondos de los Ropages, y conservó admirablemente la degradacion de sus carnes. No se igualó á la vivacidad de Tiziano, ni á lo pastoso del pincel de Giorgion, ni á la delicadeza de Wandeyk; pero era excelente en el pintar mugeres y niños. En general era muy armonioso; bien que su color en las figuras de hombre era demasiado liso.

§. XIII.

Composicion de Corregio.

Corregio tuvo por modelos de sus Composiciones cosas poco interesantes, y por eso no hizo invencion alguna verdaderamente bella. Al principio sus Composiciones se dirigian mas al Efecto que á la Expresion; bien que siempre tuvo un poco mas de Expresion en los asuntos graciosos, que en los sérios. Caracterizaba bien los afectos del amor, aunque con poca variedad en las figuras; de manera que hay poca diferencia entre las cabezas de sus Vírgenes, y sus Venus y Ninfas. Acomodaba muy bien sus grupos; pero todos sus quadros parecen hechos para explicar las bellas masas de su Clarobscuro, mas que para la Expresion propia de los asuntos. En los escorzos era excelente: y yo creo que hacia modelitos de cera de todas las figuras de su historia, copiando de ellos sus escorzos, y que á esto se reducian las reglas que tenia para componer; pues fuera de esto, todo es sueño, ó imaginacion muy apartada del bello Ideal. Aborrecia de tal manera las cosas rectas y derechas, que quasi no hizo cabeza alguna que no sea vista de abaxo, ó de arriba.

§.XIV.

§. XIV.

Ideal de Corregio.

Corregio fue Ideal en aquella parte del Diseño que pertenece á la elegancia del contorno. En quanto al Clarobscuro puede haber duda, porque quien hace las cosas siguiendo á la Naturaleza parece que no es Ideal. Pero con todo eso yo sostengo que lo era: porque es necesaria grande imaginacion para formarse de ella máxîmas y reglas seguras: y para executarlas constantemente es menester tenerlas perfectamente en la cabeza; pues como decia Rafael, para hacer una cosa bella es necesario tener en la idéa un modelo mas hermoso que ella: y esto se debe llamar Ideal. No se puede negar que es cosa grande, y prueba de mucho mérito, saber hacer en un Arte tan difícil cosas que producen efectos mas agradables que la misma Naturaleza. El natural nos muestra todos los objetos individualizados y dispuestos por medio de los infinitos grados del Clarobscuro y de los colores; lo qual no puede imitar exâctamente la Pintura: porque si el natural, por exemplo, nos manifiesta alguna pequeña mancha ó pliegue en la sombra, la vemos en él mucho mas distinta que en la Pintura, por la razon de que allí la sombra es verdadera sombra, y en la Pintura no es mas que un color obscuro; y un quadro para ser visto necesita ser iluminado. La luz natural tiene en sí el esplendor; y en la Pintura no es mas que un color claro. Un quadro para ser visto se debe colocar de manera que no resplandezca, ni haga el mismo efecto que la luz; porque á no ponerle así, no se verá nada en él. Por este motivo es necesario que el Pintor en la execucion se sirva de ciertas reglas y razones que son puramente Ideales, haciendo las cosas que están en la sombra

bra mas obscuras que las que están en la luz; pero no por eso debe pretender el Pintor hacerlas iguales á la verdad, porque esto es imposible. No teniendo el Arte tanta variedad de grados como la Naturaleza, debe trabajar solamente por comparacion: esto es, que fingiendo una luz de qualquiera grado que sea, debe poner la segunda tinta de grado mas obscuro, como está en la Naturaleza: y asi el quadro parecerá verdad; pues si se quisiere poner la media tinta como ella es en realidad, faltaría seguramente el color necesario para imitar la luz.

Habiendo probado que Corregio observó todas estas reglas con gran perfeccion, creo que se le puede dar el título de Pintor Ideal, y de sublime en la parte del Clarobscuro. En quanto al Colorido no fue mas que imitador de la Naturaleza, á excepcion de la parte de los Ropages, que supo escoger segun las masas que eran necesarias. Tambien conoció perfectamente la fuerza y grado de los colores, para hacer sobresalir, ó apagar lo que creía convenirle en la Composicion. Tuvo bastante de lo Ideal para ciertos enlaces de figuras en la Composicion; pero es un Ideal de Efecto, y no fundamental. En suma, Corregio sujetó todas las partes de la Pintura á la bella eleccion del Efecto y del Clarobscuro; y todo lo bello que tuvo en las demás partes se deriva de este principio.

TIZIANO.

§. XV.

Reflexîones sobre el Gusto de TIZIANO.

Comenzó TIZIANO á estudiar la Pintura en la Escuela de Juan y de Gentil Bellino; pero no se halla obra suya hecha segun el Gusto de ellos: por lo que creo se aplicaría solamente á copiar algunos de sus quadros para hacer estudios á parte. Giorgion estudió con los mismos Bellinos, y se adelantó á sus maestros antes que Tiziano; porque segun yo pienso su talento era poco mas ó menos como el de Corregio, y halló por el mismo camino un hermoso Clarobscuro, y un Gusto mas relevado y fuerte que el de Bellino. Viendo esto Tiziano, abandonó á sus maestros, y se puso á estudiar á Giorgion, tomando de él la fuerza, la suavidad y la redondez; pero no pudo igualarle en lo grandioso del Gusto. No obstante eso se ve en la Sacristia de la Iglesia de la Salud de Venecia un bello quadro de Tiziano, que es de un Colorido aun mas brillante que los de Giorgion, y que los que el mismo Tiziano hacia ordinariamente: y es cierto que supo engrandecer su manera, y mejorar su Gusto, tanto en las formas, quanto en el colorido; pero generalmente fue muy desigual, habiendo hecho obras admirables, y otras que no son buenas. Quasi pudiera decirse que el vicio es la virtud de la Escuela Veneciana, pues hacen pompa de la presteza de pintar, y por eso estiman mas á Tintoreto, que no por otras partes buenas que tenia. De aqui proviene que los de aquella Escuela son poco diseñadores; porque para dibujar bien es necesaria mucha paciencia y mucha reflexîon, á fin de meditar cada parte, y convinarlas todas entre sí. Tiziano, sin em-

embargo de que sabia diseñar bien, incurria frecuentemente en este vicio, por despachar presto; pero con todo eso es superior en el Dibujo á todos los demas Pintores Venecianos, porque tuvo juicio y paciencia para pintar quasi siempre copiando la Naturaléza; bien que se cansaba poco la cabeza en estudiar las razones de ella, parandose solamente en sus efectos: por cuyo medio adquirió un Colorido admirable, y fue la parte en que sobresalió en su buen tiempo. A los ultimos de su vida mudó estilo por debilidad de la vegez, y dió en un Gusto baxo y ordinario, conservando no obstante un buen tono general de color.

Muchas veces era duro por querer despachar presto. Sus mejores obras se ven en Venecia: y entre otros quadros suyos hay uno bellisimo de una Venus en casa de Grasi, que se nota diseñado y pintado en su buen tiempo. El mejor de los quadros de este gran Pintor es el de San Pedro Martir, donde se mostró gran diseñador y gran colorista, y parece que en él se excedió á sí mismo. Todas sus partes están estudiadas del natural, sin que aparezca el Arte con que se hicieron; y está pintado con tal franqueza, que parece hecho de idéa.

En general Tiziano acababa poco las cosas; pero con lo poco que hacia expresaba lo mismo que Corregio con toda su atencion y fatiga. Lo que en éste era razon, en aquel provenia de una excelente Imitacion de la Naturaleza. Sus Ropages son ligeros, y tienen algo de Ideal; bien que pecan en menudencias y pequeñeces. Sus países son los mas bellos que yo conozco; pero la parte en que mas sobresale es el Colorido, y en ciertos rasgos atrevidos, que serian necesarios para aumentar las bellezas de Corregio. Enfin nadie ha sabido tan bien como él usar las medias tintas sanguinas, que hacen tan bello efecto como en el Natural.

§. XVI.

Diseño de TIZIANO.

TIZIANO á los principios era seco en los contornos, y en esto imitaba el estilo de sus maestros. Despues engrandeció su Gusto, procurando imitar la Naturaleza: y finalmente, por dar libertad á su pincel, descuidó el Diseño, y dió en un Gusto ordinario y adocenado. Con todo eso hizo los niños mejor que ningun otro Pintor, de manera que Pusino le estudiaba siempre; y el Flamenco, que fue tan excelente en esta parte, la aprendió en los quadros de Tiziano. No hay duda que tenia talento para ser un gran Dibujante, pues poseía mucha exâctitud de vista para imitar la Naturaleza y el Antiguo, si lo hubiese querido estudiar; pero su gran pasion á pintar no le dexó tiempo para hacer un estudio sólido: y así no me atrevo á decir que Tiziano fuese buen Dibujante.

§. XVII.

Colorido de TIZIANO.

Por desgracia tenemos tan pocos quadros de Giorgion, que apenas se puede congeturar hasta donde llegó su habilidad; pero tenemos muchos de Tiziano quando le imitó, para que no nos quede duda á quál de los dos se deba atribuir el mérito de haber enseñado á la posteridad cómo se deben pintar los paños, y el uso que tienen los colores. Yo atribuyo esta invencion á Tiziano, pues se vé por sus quadros, que sinó fue el inventor, usó de este Arte como si le hubiera creado. El fue el primer Pintor, despues de renacida la Pintura, que supo servirse ventajosamente de lo Ideal de los diferentes colores de las ropas. Antes de él todos los colores se usaban indiferente-

te-

temente, y se pintaban quasi todos los vestidos con el mismo grado de claro y de obscuro. Tiziano y Giorgion conocieron que el rojo hace venir adelante las cosas: que el amarillo atrae y detiene los rayos de la luz: que el azul es sombra, y es apropósito para hacer grandes obscuros. Conocieron tambien los efectos de los colores jugosos, y supieron sacar ventaja de todas estas cosas. Con tales medios halló Tiziano la verdadera idéa del bello Colorido, y cómo se dá la misma gracia, claridad de tono, y dignidad de color á las sombras y medias tintas, que á la luz. Así supo expresar con quantidad de medias tintas la piel trasparente: la piel gruesa con el color puro, mezclado de amarillo y negro: la gordura con lo amarillo; y enfin así llegó á significar con cada tinta la verdadera propiedad de cada cosa: y advirtiendo además que las trasparentes son de color mas indeciso que las opácas, y que la luz se detiene sobre las que no son trasparentes, y que traspasa las que lo son, adquirió aquel grado eminente de Colorido en que no se le conoce competidor.

La Escuela Romana no ha tenido jamás práctica de buen Colorido: la Lombarda la ha tenido un poco mejor: y la Veneciana excelente. Esto proviene de que los Venecianos se han exercitado mucho en hacer retratos: lo qual dá ocasion de pintar aprendiendo el Arte por la Naturaleza, y de estudiar su grande variedad. Regularmente los que se hacen retratar gustan de que se les pinte con sus propios vestidos; y esto obliga al Pintor á imitar gran variedad de cosas, como terciopelos, rasos, tafetanes, paños, pedrerías, &c. lo qual no dexa de avivar mucho el ingenio del Pintor que quiere hacerlo bien, y no puede escusarse de executarlo. Los Aficionados, viendo tales cosas bien imitadas, se acostumbran á aquel gusto de Pintura: y para complacerlos es necesario que el Retratista ponga en sus quadros un cierto

bri-

brillo picante, y que los haga ricos de variedad, á fin de que los Retratados se vean como van regularmente En Roma, donde domína el Gusto del Antiguo, se hace poco caso de esta variedad, y se procura executar las cosas con la mayor simplicidad posible. Los Aficionados piden regularmente asuntos heroycos, en los quales la gran variedad es dañosa. Desde la infancia aprenden estas máxîmas, y se acostumbran á un Gusto de Colorido que no es tan vario ni verdadero como el Ideal y escogido.

Los Alemanes, Flamencos y Holandeses tienen mejor Colorido que los Romanos. Rubens y Vandeyk mejoraron mucho sus Gustos pintando terciopelos y rasos: y el primero se enamoró de tal manera de los reflexos y accidentes de luz que observaba en estos objetos, que hacia las carnes lustrrosas como el raso. Habia estudiado á Tiziano; pero el Gusto de éste era poco compatible con el suyo: porque el Colorido del Veneciano es admirable y vário, y nunca se olvidaba de la harmonía general; y Rubens no sabía qué cosa era esta, y quando la queria buscar, hacia solamente montones de colores y de reflexos de un color sobre el otro, sin observar que quando los colores son en poco número, y falta alguno de los principales, hieren la vista, y no la deleitan. Voy á dar un exemplo evidente de esto.

Los colores del Arco Iris tienen entre sí una grande harmonía; pero si se quita el rojo, el azul, ó el amarillo se destruye luego aquella. Lo mismo sucederá en un quadro donde falte alguno de dichos tres colores: y la razon de esto es, que la verdadera harmonía no consiste en otra cosa mas que en el equilibrio de los tres colores principales rojo, azul y amarillo. Rubens ponia en sus quadros mucho de alguno de estos tres colores; pero no sabía equilibrarlos como Tiziano, que lo executaba segun las reglas de la mas perfecta harmonía: y por eso se debe tener por el mas perfecto Colorista que ha habido.

§. XVIII.

§. XVIII.

Clarobscuro de Tiziano.

Muchos han pretendido que Tiziano inventó una especie de Clarobscuro particular, que dicen es la que dá á sus quadros aquel efecto admirable que hacen; pero éstos se engañan, del mismo modo que los que pretenden que Corregio sea el mayor Colorista. Los mas, para alabar á Tiziano, dicen que sus figuras parecen de carne viva; y en esto mismo confiesan la excelencia de su Colorido. De Corregio dicen que la vista entra dentro de sus sombras, y que se puede poner la mano entre un objeto y otro; lo que nada tiene que ver con el Colorido: porque esto se puede hacer en un Diseño; y lo otro en la paleta de los colores. Si Tiziano tiene algo de particular en el Clarobscuro deriva únicamente de su Colorido; pues conociendo que las sombras pierden la qualidad de sus colores, y que se convierten en tenebrosas, supo darles el tono que debian tener: y así por su inteligencia en el Colorido hizo algo de bueno en el Clarobscuro. Además, puso gran cuidado en imitar la Naturaleza, la qual copiaba regularmente: y como ésta es tan vária, la misma variedad se halla en sus pinturas; pero no la estudió por los mismos principios que Corregio, pues solamente pretendió imitar lo que veía, sin añadir nada Ideal.

No quisiera que estas mis proposiciones se tomasen rigurosamente, y que creyese alguno que pretendo que Tiziano ignoró absolutamente qué cosa era el Clarobscuro, y Corregio el Colorido. Mi intencion no es esta; sinó cotejar los méritos de los hombres grandes, y hacer ver las partes en que cada uno sobresale: pues en un Arte tan vasto no es posible que un entendimiento solo y limitado pueda abrazarlas todas en el mismo grado de

per-

perfeccion. Y así, no obstante lo que he dicho, no creo que los referidos grandes Pintores ignorasen del todo ninguna de las cosas esenciales á su Arte; pero creo que cada uno tuvo alguna parte en que sobresalió mas que el otro. Rafael, por exemplo, parecerá haber alcanzado el mas alto punto de la perfeccion del Diseño á quien no considere las bellas Estatuas antiguas, que le son superiores. Los que no tengan bastante instruccion podrán tal vez preferir el Clarobscuro de Tiziano al de Corregio; pero yo, que debo conocer estas cosas, no me lo podré persuadir.

§. XIX.

Ideal de TIZIANO.

Tuvo TIZIANO muy poco de Ideal en el Diseño. En el Clarobscuro tuvo lo bastante para entender la Naturaleza; pero no tanto como Corregio; pues su Clarobscuro no es mas que en grueso, y general. En el Colorido fue mucho mas Ideal, pues conocia el caracter y grado de cada color, y el lugar donde los debia colocar. Esta ciencia de saber dónde se debe poner un paño rojo con preferencia á uno azul &c. no es tan facil como se piensa; y esto es lo que sabia hacer Tiziano con perfeccion. Tambien entendia maravillosamente la harmonía de los colores, que es una parte Ideal que no se ve en la Naturaleza, quando no la distingue la imaginacion. Lo mismo digo del Clarobscuro, pues la degradacion de las luces no tiene en Pintura la misma fuerza que en la verdad: y lo propio sucede con la harmonía, y con los colores, donde la pura imitacion no sirve de nada. Por lo que se concluye que Ticiano, habiendo sobresalido tanto en estas partes, tenia en ellas mucho Ideal. En quanto á la Invencion era muy sencillo, y por lo regular no la pen-

pensaba mas allá de lo necesario, y por consiguiente nada de Ideal tenia en esta parte.

§. XX.

Composicion de TIZIANO.

Sus primeras Composiciones eran muy simétricas, segun la moda de aquel tiempo. Su segunda manera es un poco mas suelta; pero sin regla particular: y en los últimos tiempos parece que ni menos pensaba lo que componia, aunque por casualidad se halle alguna Expresion. Muchas veces ponia retratos en sus quadros, lo qual hacía aún mas frias sus Composiciones. Si compuso alguna cosa bien, es tan rara que no se debe contar. Finalmente en esta parte no hizo mas que seguir simplemente á la Naturaleza, sin observar las Expresiones del Arte.

LOS ANTIGUOS.

§. XXI.

Reflexîones sobre el Gusto de los ANTIGUOS.

Los Historiadores nos cuentan muchas cosas de la invencion del Arte del Diseño; pero exâminadas bien, se halla todo confusion, y lo mismo que si no supieramos nada. Yo creo que es imposible saber su verdadero origen, porque tal vez se inventó en diferentes tiempos y lugares, como ha sucedido con la Imprenta, cuya invencion se disputan algunas Ciudades de Europa, mientras los Chinos pretenden haberla hallado muchos siglos antes. Pudo suceder que el Diseño se inventase al mismo tiempo en Grecia, en Egipto y en Toscana, ó que uno de estos Pueblos le aprendiese del otro; pero ni hay ne-

cesidad de indagarlo, ni de saberlo se sigue ninguna considerable utilidad. Por esta razon no me detengo en esta disputa, dexando ademas á los eruditos que exâminen, si ha habido dos ó mas ciudades del mismo nombre, y de qual de ellas era natural tal Artifice que inventó ó perfeccionó alguna parte del Arte. Mi objeto es hablar solamente del estudio de los Antiguos, del camino que siguieron para inventar y perfeccionar la Pintúra y la Escultura, de su Gusto, y de las máxîmas con las quales yo me figuro que obraban.

Creo que el Diseño fue lo primero que los hombres hallaron, y que la Pintura y la Escultura vinieron despues: que al principio no se esculpia, y que se comenzó á pintar aun mas tarde: que los primeros Diseños eran imitaciones de la forma humana: que de aquí se pasó á formar figuras de barro, y que por este medio se fue acercando el Arte á la imitacion de la Naturaleza; porque en una cosa que se ve por todos lados es mas fácil expresar la forma, que no en el Diseño mismo, el qual pide mas reflexîon; y así tiene menos de mecánico que la Escultura. Como quiera que sea, no me atrevo á decidir este punto, y solamente me persuado que los Antiguos comenzaron el Arte del Diseño con formas muy simples, largas y rectas, á la manera de las figuras que vemos en los vasos llamados Etruscos.

Yo me figuro que la Filosofia, y demas adornos del espíritu, florecieron entre los Antiguos antes que cultivasen la Escultura ni la Pintura, y que por esta razon siguieron un camino totalmente diferente de los modernos, esto es, el de la razon, y no el de la practica y capricho; pues veo que preferian las cosas necesarias á las que lo eran menos, y que por eso ponian la primera atencion en los músculos, y despues en la proporcion; porque en estas dos partes consiste lo mas útil y necesario de la forma humana: y así, este es el caracter de su Gus-

Gusto primitivo. Todo esto se demuestra en las historias y demas figuras divinas y humanas que representaron : y se conoce tambien que los que se aplicaban á las Artes del Diseño no eran gentes ignorantes que obrasen por práctica , y no por razon ; porque vemos los vasos que he dicho , que son de una forma admirable , y executados con suma delicadeza y Arte , lo qual no se hace sin mucha reflexîon y estudio : y en las figuras hay una proporcion imposible de conocerse ni de practicarse sin una Arte y reglas seguras. Estas reglas no podian fundarlas en otra cosa que en la proporcion , la qual fue inventada y practicada por los Griegos , que desde el principio la conocieron , tomandola de la bella Naturaleza de su tiempo y de su pais : y si hubiesen trabajado en esta parte sin reglas como los modernos, habrian hecho, á lo menos por error , algunas cabezas variadas y diferentes, quando vemos en todas observada una proporcion.

Roma está llena de baxos relieves en marmol , y algunos de ellos parecen Egipcios al ver lo seco y descarnado de las figuras ; de lo qual tal vez alguno inferirá que los Griegos no hicieron obras de esta especie , porque su clima templado, sus costumbres y exercicios debian formar cuerpos mas robustos y bienhechos. Pero es menester considerar, que el Arte no podia desde el principio imitar la bella Naturaleza : y en prueba de ello se ve que los Toscanos , no obstante ser una Nacion fuerte, guerrera y nada seca , comenzaron por diseñar sus figuras flacas y robustas, como se ven pintadas en sus vasos.

En la segunda época comenzaron á conocer que esta uniformidad de reglas producia un Gusto seco y mezquino ; y por eso engrandecieron su manera dando á las figuras un aire de nobleza , que podia pasar por grandiosidad. Ensancharon los miembros mas de lo que habian hecho hasta entonces ; pero conservaron las lineas rectas , y así cayeron en un Gusto un poco pesado , bien

que de no mala manera: porque quitada la sequedad del primer estilo, este ya era mucho mejor. De esta segunda manera vemos algunas estatuas Etruscas, como por exemplo, la Amazona Toscana, que son pesadas y duras; pero sin embargo tienen buen caracter. Podemos inferir que los Griegos de esta época siguieron la misma marcha, porque así se descubre de los pocos monumentos que nos quedan de aquel tiempo. Sus frentes son chatas, sus narices quadradas, las cejas muy señaladas, los labios cortados quasi derechos: todo lo qual prueba lo que voy diciendo, y se puede ver confirmado, entre otras estatuas, en la de Minerva Médica del Palacio Justiniani, cuya simplicidad de contornos me hace creer que es obra de esta segunda época.

Las estatuas que componen el grupo de la fábula de Niobe me parecen imitadas de otras hechas quando el Gusto de los Griegos ya se habia refinado un poco mas. Sus proporciones son de la mayor perfeccion: sus formas sublimes, y parecen de gran Belleza; pero aún les falta cierta suavidad que no fue conocida hasta tiempos mas posteriores; pues sus lineas son todavia muy derechas, hacen demasiados ángulos, y en suma, les falta aquella sublime elegancia, y aquel contorno tan perfectamente variado, que se admira en otras estatuas Griegas, como por exemplo en el Apolo, Apolino, Gladiador, las Venus y Ganimedes. Yo me figuro que dichas estatuas de Niobe son anteriores al tiempo de Alexandro Magno, porque no tienen bellos ropages, y se ve que sus Autores pensaron solamente en evitar la sequedad del primer estilo, y la pesadez del segundo.

Por los tiempos de Alexandro, ó poco despues, se dió la última perfeccion al Arte, dando mas movimientos á los contornos, y quitando á la piedra la dureza que la causan los ángulos y las lineas uniformes: en una palabra, los habiles Escultores empezaron á estudiar las car-

nes.

nes. Entonces dexó de ser la Escultura una Arte imperfecta, y procuró alcanzar la verdadera imitacion de la Naturaleza. Me atrevo á decir que la Escultura debió este último esfuerzo á la Pintura, porque hasta entonces no habia ésta hecho los progresos que hizo en la Escuela de Pánfilo, ni llegado á la verdadera perfeccion. Compareció Apeles su discípulo, y fixó la atencion y el Gusto de su siglo, aboliendo todas las menudencias y *secaturas*: y así decia él de los demas Pintores, que cada uno era excelente en alguna parte; pero que la Gracia era propia suya, y que sabía quando habia de dar por concluida una obra. Esto no lo decia porque gustase de la negligencia; sinó para dar á entender que sabía omitir lo que era omisible, y que si los demás Pintores tenian algunas partes de la perfeccion, él poseía la union de todas ellas. He dicho esto para aclarar mi proposicion: pues creo que quando los Escultores vieron la suavidad y elegancia de las obras de Apeles y de sus contemporáneos, abrieron los ojos, é introduxeron en su Arte aquel admirable Gusto, con que despues obraron tantos prodigios. La misma Pintura adquirió por entonces mucha mas estimacion: pues vemos que Felipe, padre de Alexandro, hizo una ley en consideracion de Pánfilo, por la qual mandó que no se pudiese enseñar la Pintura sinó á personas libres, que en aquel tiempo queria decir á los nobles. Con esto los Pintores fueron mucho mas estimados, y las grandes fortunas que adquirian les daban comodidad para perfeccionar tan bella Profesion: la qual hasta entonces era muy rara, y la Escultura mucho mas comun.

Hasta el tiempo de Alexandro fueron siempre creciendo las Artes; y despues nada se perfeccionaron, aunque se estendieron infinitamente mas. Aquel siglo fue como el de Rafael, en el qual de repente se vieron producir las mas bellas cosas que antes ni despues del re-

na-

nacimiento de las Artes se han conocido ; y aunque despues se haya encontrado la manera de hacer alguna parte mejor , ninguno ha habido que en el todo haya igualado á los grandes hombres de aquel tiempo.

Desde el siglo de Alexandro, hasta la ruina del Arte con el Imperio Griego , fue siempre adquiriendo algun nuevo adorno; pero sin salir de las partes mínimas, ó inútiles ; siendo así que los Antiguos del buen tiempo se aplicaban únicamente á las principales , sin cansarse en estudiar la finura de los cabellos , ni otras menudencias semejantes. Solo se esmeraban en perfeccionar la imitacion del desnudo ; y no se detenian en los vestidos tanto como nosotros.

Es cierto que en tiempos posteriores á los de la libertad de la Grecia hubo algunos grandes Escultores que en parte igualaron á los mas excelentes Antiguos , y que tal vez en el Gusto tierno y carnoso hicieron algo mejor; pero no obstante eso , nunca serán comparables á los primeros , porque no tuvieron la imaginacion tan sublime , ni las idéas tan elevadas, como generalmente tenian los Artífices de aquellos siglos felices, quando la opulencia y la libertad calentaban aquellos espíritus , suministrandoles idéas sublimes , y por decirlo así divinas.

Con el aumento del Imperio vinieron las Artes de la Grecia á Roma ; pero yo no sé en que consiste que no se halla una buena Estatua con nombre de autor Latino. Quizá los Artífices Romanos afectaban , como muchos modernos , poner sus nombres en la Lengua sábia ; pero yo mas me inclino á creer que aquella nacion no cultivó las Artes hasta el punto de dexar algunos monumentos que puedan admirarnos. Tenemos gran cantidad de Estatuas que creemos de Gusto Latino , ó á lo menos que seguramente no son Griegas, pues quando allá las hubiera habido tales, no merecian ser traídas á Roma; y en las mas de ellas se distingue el caracter de la Nacion en las cabe-

zas

zas y bustos baxo figuras de Gladiadores, Soldados, &c. y además de eso su estilo es duro, como se vé en todos sus retratos, y particularmente en los que se hicieron en tiempo mas vecino al bello Gusto de la Grecia, como son los de Cesar, Augusto, y aún de los Cónsules anteriores á ellos. En suma, hasta el tiempo de Neron brillaron poco las Artes en Roma; y quando mas florecieron despues en tiempo de Trajano y de Adriano, yo creo que los buenos Artífices eran todos Griegos: porque se distingue su Gusto, y porque en su misma debilidad se conocen las buenas máxîmas de los Antiguos, esto es, la simplicidad de los contornos, la union de las proporciones, y los bellos caracteres de las cabezas.

Los Sicilianos tuvieron algo del buen Gusto Griego, y le conservan por mucho tiempo; pero nunca tocaron la perfeccion, pues fueron menos correctos que los Griegos, y mas redondos y cargados en las partes: ni tampoco llegaron á trabajar el marmol con la misma finura y pulicia.

Los Antiquarios cometen un gran error buscando la perfeccion donde no la puede haber: quiero decir, en las piedras gravadas. En éstas lo que hay que reparar solamente es el estilo, pues son cosas hechas por práctica y manera. No pueden los Autores mostrar en ellas mas que las bellezas fáciles; y huyen de las difíciles, que los pueden hacer caer en error.

Pero volviendo á las obras Romanas, digo, que los monumentos que nos quedan, aún los que sabemos que fueron muy estimados en su tiempo, no están trabajados con la última finura; y toda su arte consiste en una bella y noble facilidad. La decadencia del Arte en Roma pudo provenir de la multitud de Artífices, que siendo muy comunes, cayeron en desprecio: y de que en todo el tiempo que floreció Roma ninguna Profesion era estimada sinó la de Soldado. Por consiguiente los Profesores del

del Diseño no podian tener aprecio ; y descuidandose , debian estudiar poco , haciendo de su Arte una especie de Arte mecánica y vil , digna solamente de esclavos y gente infeliz. De esta manera fue decayendo , hasta perderse del todo con la ayuda de las revoluciones del Imperio, las guerras, irrupciones de naciones bárbaras , mutaciones de Religion,y aboliciones de las Imágenes: cosas todas que dieron el último golpe al buen Gusto , y destruyeron las bellas obras que habian quedado de los Antiguos.

Sin embargo de esto , el mundo debe á los Griegos prófugos de aquella miserable y oprimida patria de las Artes la conservacion y el renacimiento de ellas ; pues trajeron por la segunda vez á Italia la Pintura , donde comenzó de nuevo á cultivarse y mejorarse por los Florentinos , Venecianos y Lombardos , hasta que Rafael , Tiziano y Corregio la pusieron en el mas alto grado de perfeccion : y desde aquel punto ha vuelto otra vez á decaer hasta nosotros , que veremos su entera ruina , segun el camino que hemos tomado. Esto es en succinto lo que pienso yo de la invencion , progreso y decadencia de las Artes. Ahora hablaré de sus Bellezas , y particularmente de las que he notado en la primera , segunda y tercera época de la Antiguedad.

Al principio todos los Gustos eran unos, esto es , informes y groseros.Los Egipcios se detuvieron aquí, y nunca mejoraron el suyo, porque la Naturaleza de su país no era á proposito para subministrarles idéas de perfeccion, de Belleza , ni de proporcion.

Los Griegos y Toscanos fueron los primeros que descubrieron las proporciones. Conocieron desde luego que una parte que se apoya á otra debe ser mas ligera que ella ; y de aquí infirieron que una mano , un pie , y una cabeza muy grande , eran disformes. Reflexîonando que qualquiera cuerpo debe tener la propiedad y capacidad de

exe-

executar todos sus movimientos facilmente, y que estos se exercitan en las coyunturas, se aplicaron á observar como por el cuello se une la cabeza al cuerpo, por los hombros los brazos, por las caderas los muslos, y como á éstos se juntan las piernas, á las piernas los pies, á los pies los dedos: y reparando el modo con que la fuerza está graduada en las acciones y movimientos de todas estas partes, adquirieron la idéa de la ligereza y soltura, que vemos expresada en las figuras Toscanas. Conocieron que la fuerza de la posicion comienza de abajo, y sigue ácia arriba; pues el pie sostiene la pierna, ésta el muslo, en el qual se apoya el cuerpo; y filosofando sobre ello, hallaron que debia haber cierta proporcion entre la largura y robustez de estas partes. Pasando despues adelante, advirtieron que en todos los miembros del cuerpo hay dos movimientos encontrados, uno de accion, y otro de reposo: esto es, la fuerza que obra, y la fuerza que sostiene. Que para significar la primera era necesaria la soltura y ligereza en los extremos; y para la segunda debian éstos ser mas sólidos y robustos, y por conseqüencia pedian las extremidades mayores. Pero como la grandeza de las partes puede degenerar en pesadéz, notaron que la verdadera soltura provenia de la proporcion de los miembros con las junturas; y asi se vieron en la necesidad de hacer los pies largos y delgados, como efectivamente se vé en todas las mejores Estatuas de aquel tiempo: y aplicando estas observaciones á lo que veian en la bella Naturaleza de su país, establecieron sus reglas fundadas en razon.

Por esto soy de sentir que debemos el conocimiento de la bella proporcion á los primeros Artífices, y á la primera época del Arte. En la segunda conservaron todas las proporciones de la largura, que estaban ya establecidas; pero conociendo que aquel Gusto era demasiado seco y ordinario, comenzaron á mudarle, haciendo un

un poco menos delgadas y enjutas las junturas; con lo que lograron algo mas de grandiosidad y de suavidad. No hallaron sin embargo el modo de corregirse enteramente de la sequedad; porque huyendo de las líneas rectas, las mezclaron con las convexâs, y no supieron hacerlas ondeadas. Las obras que tenemos de esta época parecen tener las entradas cortadas, porque donde se encuentran dos líneas convexâs forman un ángulo de grande profundidad. Este uso de las líneas convexâs no era sin embargo absoluto y general, pues las solian mezclar con las rectas: estas para las cosas que quedan fuera; y las otras para las que entran: quiero decir, que donde la entrada debe ser mas fuerte, allí ponian una curba mas rápida; y donde querian salir mucho alargaban la recta. Esto era tomado del primer estilo, y se ve claramente en el caracter que daban á las cabezas, en las quales formaban una línea recta, que partiendo de la raiz del pelo, seguia hasta la punta de la nariz: rebajaban las partes pequeñas, para realzar las grandes, cuidando solamente de las formas generales. Así se puede observar en las Cabezas de Júpiter, y de la Minerva que he citado, y de otras de aquel tiempo, donde sus Autores usaron mucho las líneas rectas, y los ángulos, y se atuvieron á las partes principales, omitiendo las mínimas. Hacian la frente chata. Desde la raiz de los cabellos, como he dicho, hasta la punta de la nariz todo es una línea recta. La superficie de encima de la nariz es llana: de ella al labio superior se forma un ángulo recto: los dos lados son tambien planos: apenas están señalados los agujeros por no interrumpir la forma principal, que se compone de dos triángulos á los lados, y de una llanura sobre la parte de encima; y tampoco señalaban nada del hueso. Desde la nariz, hasta el borde mas prominente del labio superior, hacian otra llanura quasi tan ancha como la de

la

la misma nariz; lo que dá cierto ayre de gravedad y nobleza. Yo creo que habrian hecho el labio de abaxo de la misma forma, si la Naturaleza no le hubiese formado tan diverso; pues veo que procuraban acomodarle á su Gusto, haciendo subir de la barba á la boca una línea quasi recta, y en la parte mas eminente del labio repetian la llanura. A la barba daban tambien la misma forma chata: á las mexillas lo propio, sino es donde juegan los huesos de la cara: y de esta manera hacian todas las demás partes, expresando las grandes con formas simples, y omitiendo las pequeñas. De todo se establecieron reglas fixas, que seguian sin apartarse jamás de ellas, y formaron el segundo grado de la perfeccion, ó la segunda época del Gusto.

En el mejor tiempo del Arte perfeccionaron los Antiguos su manera: porque conocieron que en las dos precedentes no se expresaba como debia el efecto de las carnes; pues en la primera parecian demasiado nerviosas, y en la segunda muy hinchadas y gordas. Finalmente conocieron que en la bella Naturaleza hay una continuada variedad: que ninguna cosa debe repetirse: que era necesario pasar de la línea convexâ á la cóncava y á la recta, y mezclarlas entre sí: que en los planos y partes angulares de la segunda manera convenia unir las cóncavas con las convexâs; y donde era menester variedad debian entrar todas las tres especies de líneas: y hallaron la razon por qué no se debe hacer ningun ángulo sin curva, y ninguna curva sin interrupcion, ó inflexîon, esto es, sin línea ondeada. Notaron que ninguna entrada debe estar enfrente de otra semejante, así como ninguna salida contrapuesta á otra: que ninguna línea debe ser de la misma proporcion ó caracter que la opuesta de la otra parte; y enfin, que debe haber una continuada variedad en todos los contornos y proporciones.

Estas reglas no podian conducir á los Artistas al error,

ror, porque se fundaban en la buena práctica de las maneras precedentes; pues la primera habia aclarado las buenas proporciones, y la segunda desechado todas las menudencias é inutilidades. La tercera no tenia mas que hacer que buscar el complemento del Arte, el qual consiste en la variedad, que es la que anima las cosas: porque la variedad produce en nuestra vista el efecto que en la Naturaleza el movimiento; y una sola forma hace un solo efecto, quitando la idéa del movimiento; quando muchas y variadas nos apartan la consideracion de la dureza y estabilidad de la cosa. Una linea sola sobre el papel no atrae nuestra atencion; y muchas, si tienen una cierta proporcion, nos fijan á contemplarlas con deleite. Lo mismo sucede con un bello quadro, ó una bella estatua, que quanto mas se mira, mas comprende la vista la variedad de las formas, y mas gusto halla en ellas, pareciendole mas animadas. Una cosa uniforme, al contrario, no mueve la vista: parece muerta; y no hallando nuestro espíritu nada de nuevo en ella, le cansa y enfada luego. Esta variedad es la que caracteriza las excelentes obras de los Antiguos, y la que les da la ultima Belleza, tan dificil de encontrar: ésta constituye la diferencia que hay entre los Antiguos y los Modernos. No es decir que estos no hayan procurado poner variedad en sus obras; pero la han hecho demasiado sensible y estudiada, y á fuerza de querer poner mucha, les ha faltado, y se han visto precisados á repetirse. Los Antiguos dividian el paso de la linea recta hasta la mas curva en cien grados, por exemplo, y se servian de una manera quasi invisible. Los Modernos comienzan de un salto poniendo el primer grado al número 50 v. g.; con lo que no pueden tener tanta variedad como los Antiguos, no teniendo mas de la mitad de grados y formas.

Esto es una insinuacion general de lo mucho que podria decir sobre el Gusto de los Antiguos. Ahora diré al-

algo de su Pintura en particular, comparandola al mismo tiempo con la Escultura: y considerandola por los grados y partes que requiere esta Arte, diré lo que creo supieron, y lo que ignoraron. No me olvidaré de que exâmino obras de hombres, y que la humanidad es inseparable de los defectos.

Como no podemos pensar dos cosas á la vez, nuestras acciones son todas separadas y succesivas. La memoria es la que las une: y así quando un hombre pierde esta potencia, lo ha perdido todo, porque el saber humano no es mas que una combinacion de cosas. Por esto es tan dificil al principio de una obra tener presentes todas las partes de ella, y acordarse al fin de lo que pensó al principio, para combinarlo todo. Esto hace tan dificiles la Pintura y la Escultura, porque una y otra piden, ademas del pensar, el executar. La primera, sin embargo, lleva en esto alguna ventaja á la segunda; pues para que un Escultor ponga en execucion sus idéas necesita de mucha operacion manual; y ésta embota el espiritu, el qual se debilita y enfria antes que la mano haya acabado de executar la idéa concebida. El Pintor con una pincelada, que quasi es tan pronta como el pensamiento, puede manifestar su idéa. El Escultor hace su obra poco á poco, y no puede darle la Belleza tan presto como el Pintor; porque lo que en aquel es la última cosa, es en éste la primera: esto es, la perfeccion de la forma, comenzando la Pintura por el contorno, que es el fin y complemento de la Escultura. Sin embargo de esto los Pintores modernos no han podido ni aun acercarse á la perfeccion de la Escultura Antigua: y la razon creo que sea, porque las costumbres de nuestros tiempos son diferentes, y el Pintor necesita despachar presto, y entregar sus quadros mucho antes de lo que sería menester. Si Rafael hubiese pensado en expresar toda la perfeccion que su ingenio era capaz de alcanzar, tal vez no

ha-

habria dexado mas de un quadro, en lugar de tantos como pintó en tan corta vida.

En la Escultura hay tambien su razon por qué no hemos podido llegar á la perfeccion de los Antiguos, no obstante que sepamos trabajar el marmol tan bien como ellos: y es, porque los principiantes necesitan comenzar ganando de comer, y los Aficionados que los hacen trabajar no saben lo que es bueno, ni el uso y fin por qué se hazen las Estatuas, y mandan hacer obras á los que debian estudiar el modo de hacerlas. Estos se acostumbran á la pura práctica, y al brillante falso, porque ven que es lo que gusta á los ricos, que por lo regular son los mas ignorantes. No se hacen Estatuas por consejo de los Filósofos, ni de una entera ciudad; sinó por el simple capricho de un poderoso ignorante, para el qual vale mas un mal Escultor que uno excelente. En tiempo antiguo una bella estatua bastaba para dar reputacion y fortuna á un Artista; y hoy no bastan cincuenta malas para darle de comer: y como la perfeccion de la Escultura se ve mas al fin que al principio, nuestros Escultores se hallan precisados de la hambre á dexar sus obras imperfectas; y así, acostumbrandose los hombres al vicio y á lo malo con tanta facilidad, resulta que la vista de los mismos Artifices se habitua al depravado Gusto que reyna en nuestros dias.

De todo esto concluyo, que los Modernos, por varias razones, son inferiores á los Antiguos, y que la Escultura de nuestro tiempo lo es tambien á la Pintura. Esta se hace ahora demasiado aprisa, sin consideracion, y sin ciencia; y la Escultura, sin buenas reglas de proporcion,y sin inteligencia en el fin; en vez que los Antiguos usaron de las mejores proporciones desde el principio, y de las líneas mas propias á la expresion noble, desechando las superfluidades y menudencias, y dando al fin la mas perfecta variedad.

Los

Los Pintores antiguos hacian lo mismo por diferente camino. Se detenian mucho en sus obras, para aumentar poco á poco su perfeccion. Comenzaban por la exâctitud de las proporciones, y por las formas principales de los contornos, adelantando la consideracion en las partes grandes y pequeñas hasta la última delicadeza. Se lee en los Historiadores que no se halló quien se atreviese á acavar la Venus que Apeles dexó comenzada quando murió. Esto no era porque no le supiesen hacer un brazo ó una pierna; sinó porque aquel quadro, aunque no mas que bosquejado, parecia concluído á los demás que no sabian tanto como Apeles. La Pintura era en aquel tiempo un Arte que se aprendia y exercitaba como una ciencia. Comenzaban por dividírla en diez partes, despues en veinte, luego en quarenta, ochenta, &c. y con estas delicadezas y repartimientos de líneas daban una variedad infinita á sus obras. Aun variaban las mismas partes de las líneas, haciendo, por exemplo, una de tres, otra de cinco, y otra de dos, con que formaban los contornos vários, pero unidos en las diversas líneas; y de todo ello resultaba la perfeccion. Estas reglas no las observaban solamente en los contornos; sinó que las aplicaban tambien á las formas interiores, á los extremos de las luces, y á los puntos de mas fuerza. El que sepa observar el Arte de los Antiguos con esta atencion no se admirará de que Protógenes pusiese tantos años en pintar la sola figura de su Ialiso: porque quien se proponia observar tantas reglas y razones, necesitaba estudiar mucho, y contemplar su obra mil veces parte por parte; pues como he dicho arriba, la razon que impide á un Pintor de dar la última perfeccion es la falta de memoria. Conociendo esto los Antiguos la suplian con el tiempo; y aun este recurso no les habria bastado, sinó hubieran sabido reducir las cosas al método de dividir el Arte en partes principales y pequeñas, é irlas executando grado

por

por grado, una despues de la otra. Así la gran variedad que daban á sus obras no la podian adquirir sinó con mucho tiempo y paciencia; y esta variedad daba el complemento y perfeccion á las proporciones. Lo dicho comprende las máxîmas generales de los Antiguos: ahora descenderé á las reglas particulares que usaban en el Diseño, Composicion, Colorido, Clarobscuro, é Ideal.

§. XXII.

Diseño de los Antiguos.

He dicho que los Antiguos tuvieron tres Gustos ó maneras diferentes, á saber, el seco, el grande y el bello. Hablaré solamente de este último, porque es el único que merece ser imitado.

Tomemos para exâminar quatro Estatuas de las mas famosas: el Apolo para la soltura y elegancia, el Laocoonte para el género alterado, el Hércules para el robusto, el Gladiador para la simplicidad, y añadamos el *Torso* de Belvedere para lo sublime; porque en él está junto lo Ideal con la Belleza y la verdad.

En el Apolo se ven la expresion, la nobleza, y todos los demás atributos de la perfeccion; pero ahora no hablo mas que del Diseño. Mirando, pues, esta Estatua con las reflexîones que hemos advertido de las diferencias que hay entre la Pintura y la Escultura, hallamos en ella la elegancia, la union y la harmonía de los contornos, y un caracter dominante tan perfectamente executado, que no hay diferencia del de un contorno á otro, ni del de una forma al de otra, desde la mayor hasta la menor extremidad del dedo del pie. Quando digo que las formas son uniformes quiero decir, que si una forma convexâ es grande, deben ser grandes todas las demás formas convexâs de la figura: y lo mismo se entiende de


las

las cóncavas y rectas : y como todas las líneas de los contornos se componen de estos tres , no puede haber otra diferencia entre ellos mas que la del caracter que se les dá. Por exemplo, el Apolo se compone todo de líneas convexâs muy suaves , de ángulos obtusos muy pequeños , y de llanuras ; pero dominan las formas convexâs suaves. Como el caracter de esta figura divina debe expresar la fuerza , la nobleza y la delicadeza , el Autor de ella demostró la primera por los contornos convexôs , la segunda por la uniformidad de ellos , y la tercera por las líneas ondeadas. Los ángulos obtusos , y las ligeras inflexîones forman la línea ondeada , y con la union de ellos se muestra la suficiente fuerza y nobleza.

En el Laocoonte dominan las líneas convexâs , y las formas son angulares, tanto en las entradas, como en las salidas , por cuyo medio se muestra la alteracion que hay en su Expresion , pues así se hacen mas visibles los nervios y tendones de la figura , que están fuertemente tirados. Las líneas rectas , encontrandose con las cóncavas y convexâs , forman los ángulos , con que se hace ver que la figura está alterada.

El Escultor del Hércules escogió un Gusto del todo diferente , pues hizo los músculos de forma convexâ y redonda , para mostrar que era verdadera carne ; pero hizo las entradas planas, para manifestar que eran partes nerviosas y magras , con lo qual expresó el caracter de la fuerza y robustez. Esto sobresale mas cotejandolo con la pierna restaurada modernamente , porque el Escultor de ella hizo los músculos tan duros y tiesos , que no parecen de carne , sino de cuerdas.

En el Gladiador están mezcladas las formas del Hércules y del Laocoonte : pues los músculos que están en accion son alterados ; y los que reposan son cortos y redondos , como los del Hércules : cuya variedad es conforme á la Naturaleza.

El *Torso* de Belvedere es obra puramente Ideal. En él se hallan juntas todas las Bellezas de las demás Estatuas, pues tiene una perfecta variedad quasi imperceptible. Sus planos no son reparables, sinó se comparan con las partes redondas, y éstas con aquellos. Los ángulos son menores que los planos, y que los redondos; ni éstos se distinguirían, sinó fuese por las pequeñas placetas de que se componen. Este insigne Autor Ateniense me parece que consiguió el mas bello Gusto á que puede llegar la imaginacion, si es que fue tan perfecto en las demás partes que faltan, como en las que vemos. Yo no me atrevo á asegurarlo, porque conozco algunas Estatuas que, teniendo alguna parte excelente, son ordinarísimas en las demás. El nombre de este Apolonio no se halla en las historias antiguas, á no ser aquel de quien se cuenta que nunca quedaba contento de sus obras, y que despues de acabadas las rompia. Con todo eso creo que los antiguos Romanos hicieron gran caso de esta Estatua, pues se conoce que la restauraron de los agugeros de los hierros que tiene detrás. Creo que represente un Hércules, porque se distingue la cola del Leon: y segun el caracter debe representar á este Héroe ya divinizado, pues no se reconocen en el cuerpo ningunas de aquellas venas que los Antiguos señalaban en las figuras humanas, como son la cava en lo interior del muslo, la del fondo en la barriga, y las otras que pasan por el pecho. Por esto me inclino á que se representaba apoyado á la Clava; y no hilando como algunos pretenden. Esta digresion sobre la Escultura no es fuera de propósito; porque tratandose del Diseño, sobresalen en esta Arte el contorno y las formas, que igualmente son necesarias en la Pintura.

Viniendo pues á la Pintura, yo estoy enteramente persuadido á que el Diseño de los Pintores antiguos era mucho mas perfecto que el de los Escultores. Lo primero

por

por la elegancia y prontitud que ya he dicho se halla en la execucion de la Pintura : y lo segundo, por la estimacion que se hacía de los famosos Pintores , mayor que de los Escultores. Esto no podia dexar de tener una fuerte razon , tratandose de jueces tan iluminados , y de Gusto tan delicado como eran los Griegos. Las expresiones que usan los Historiadores para encarecer el mérito y finura de los Pintores antiguos parecen hiperbólicas é increibles á quien no convina bien las cosas ; y por eso ha habido Modernos que leyendo las memorias de la maravillosa habilidad con que algun Pintor expresó el caracter del Pueblo de Atenas, se han ideado que fuese por medio de geroglíficos y emblemas ; y no por fuerza de Expresion y de Diseño : lo qual repugnaria á la verdad de la Historia.

Lo cierto es que estas expresiones tan delicadas no se ven en sus Estatuas ; por lo que creo que la Pintura de los Antiguos excedia mucho á la Escultura. La Gracia y la Belleza de una Elena, y de una Venus de Apeles, no podian ser efecto de otra cosa que de una excelencia maravillosa de contorno. La célebre disputa entre Apeles y Protógenes creo yo que fue únicamente una contienda de contorno, segun el modo que he explicado arriba. Esto es que el primero delineó un contorno de un miembro dividido en tres formas , por exemplo. Llegó el segundo, y mostró que podia darse mas variedad , dividiendole en quatro : y volviendo Apeles añadió aun otra nueva línea , dando la última variedad y perfeccion al mismo contorno. Si no fuera así, no era posible que esta disputada línea hubiera merecido tanta atencion ni tanto aprecio de gentes tan doctas y delicadas de Gusto , como nos cuentan los Historiadores.

Los Antiguos es forzoso que conociesen los escorzos; pues de otra manera no era posible que Apeles hubiese podido pintar á Alexandro en figura de Jupiter Tonante,

teniendo el brazo alzado con el rayo, de modo que dicen parecia salir del quadro. Las pinturas de batallas tampoco se podian executar sin la inteligencia del escorzo, porque las figuras habrian parecido estropeadas y ridículas. En suma yo pienso que el Diseño de los Antiguos era muy superior al de los Modernos, pues entre las Pinturas antiguas que he visto hay muchas tan bien dibujadas como las mejores de Rafael, no obstante que fueron hechas en Roma en tiempos que el Gusto Griego ya se habia acabado; y sin embargo de eso la Escultura de aquel mismo tiempo es muy inferior á las sobredichas pinturas: de suerte que de lo poco que nos queda de Pintura antigua podemos inferir, que fue siempre mas perfecta que la Escultura contemporanea.

§. XXIII.

Clarobscuro de los ANTIGUOS.

Creo que los Antiguos no tenian tan justas idéas del Clarobscuro como nosotros, y que poseían la parte que pide la Imitacion; pero no la de lo Ideal. El engañar la imaginacion del espectador con un efecto de verdad no se puede conseguir sin un Clarobscuro muy verdadero, y este no hay duda que le tuvieron los Antiguos; mas para dicho fin de engañar la imaginacion no es necesario poseer lo Ideal, bastando la exâctitud en imitar la Naturaleza.

§. XXIV.

Colorido de los ANTIGUOS.

Vemos por la Historia que entre los Antíguos habia excelentes y malos Coloristas, así como sucede entre los Modernos. Zeuxîs y Apeles debieron sobresalir mucho en

en esta parte, segun lo que nos cuentan de ellos. Lo que refieren del Colorido los Autores prueba que los Antiguos tenian una justa idéa de él ; pero quizá no llegaron á analizar este punto tanto como nosotros. La eleccion de los colores de los Ropages era muy buena , segun vemos por los restos que nos han quedado. Pintaban muy concluído , sin omitir nada de lo necesario. Tenemos la figura de Roma triunfante pintada , segun se cree , en tiempo de Constantino , que tiene muy buen tono de color ; y no obstante que sea un quadro muy mal diseñado , se ve que es obra mucho menos mala que las Esculturas del Arco de aquel Emperador executadas en su tiempo. . . . . .

Falta lo demás.

CARTA
DE
D. ANTONIO RAFAEL MENGS
A MONSEÑOR FABRONI,
SOBRE EL GRUPO DE NIOBE.

NOTA DEL EDITOR.

La CARTA *siguiente es respuesta á la que escribió á Mengs el año pasado Monseñor Fabroni, Maestro de los Príncipes Reales de Toscana, y sugeto muy conocido en Italia por su literatura. Aquel Prelado habia hecho una descripcion del famoso grupo de Niobe, que de Roma hizo trasportar á Florencia pocos años hace el Gran Duque, Principe amante de todo lo bueno.*

Conoció dicho Prelado lo que valia el consejo de Mengs en estas materias, y le envió su Disertacion antes de publicarla, pidiendole su parecer. Mengs se hallaba ya entonces en un estado de salud el mas deplorable, y tan falto de fuerzas, que temiamos su muerte por instantes; pero sin embargo dictó la siguiente Carta, con las NOTAS *que la acompañan, las quales aluden á varios puntos de la referida Disertacion. Esta no se da á luz, porque su ilustre Autor la suprimió luego que vió el parecer de Mengs; y guiado por él, compuso la descripcion de aquel grupo, que despues ha publicado.*

CAR-

CARTA.

Me perdonará Vm. si no respondi inmediatamente á su favorecida Carta, porque me lo ha impedido la extrema debilidad en que me hallo; pues apenas tengo suficiente voz para dictar esta respuesta, estando enteramente postrado de fuerzas. Ademas de esto, el encargo que Vm. me dá de decirle mi parecer sobre la Disertacion que me remite, es cosa superior á mi talento, y á mis fuerzas en todos tiempos, y mucho mas en el presente, en que no puedo aplicarme á nada. Sin embargo, el deseo de obedecer á Vm. me hace vencer todas las dificultades; y así voy á executar su precepto, suplicando que acepte con benignidad estas mis reflexîones, tales quales sean.

He leído mas de una vez la Disertacion sobre las Estatuas de la Fabula de Niobe, y me parece que la intencion de Vm. componiendola ha sido hacer una elegante y erudita descripcion, ó por mejor decir, un panegírico de aquel grupo, ensalzando á lo sumo las Bellezas del Arte, para darle todo aquel credito y explendor que merece tan famosa obra. Mirando el asunto baxo este aspecto, no puedo menos de admirar el escrito de Vm., porque hallo en él todo aquello, y mucho mas que podria desear. No obstante eso, algunas cosas, quasi indiferentes, que he advertido, las he notado en el papel adjunto baxo sus numeros correspondientes á los de la Disertacion.

Quedo persuadido, y aun convencido, de que el método que Vm. sigue en este escrito es el que se debe tener, hablando de las cosas que poseen los grandes Príncipes, y que logran mucho credito en el mundo: porque si se hablase de otra manera, sería desaprobada de una y otra parte; pues la crítica solamente es util pasados algunos años, quando la fuerza del disgusto que causa se

ha

ha enfriado, y da lugar á la verdad para ser abrazada. Si la prudencia obliga á templar la demasiada sinceridad quando puede disgustar á quien la oye, y dañar á quien la usa; la amistad al contrario escusa los sobrados respetos, y permite la sinceridad, que de otro modo sería intempestiva. Fiado en esta máxîma me atrevo á manifestar á Vm. con franqueza algunas idéas mias, que no diría á otro.

No es posible que se haya ocultado á Vm. la gran desigualdad que hay entre las figuras que componen la coleccion de Estatuas de la Fábula de Niobe, ni la gran descorreccion de muchas de ellas, y la ventaja que las hacen en Belleza otras muchas que nos han quedado de la Antiguedad. En el Vaticano hay una Venus muy mediana, y quasi *gofa*, [1] cuya cabeza no se puede dudar sea suya, porque está íntegra, y dicha cabeza es muy bella, é igual á la de Niobe. La tal Estatua seguramente es copia de otra mejor; pues en el palacio del Rey de España en Madrid hay una cabeza en todo semejante á la de esta Venus del Vaticano, pero de una perfeccion tanto mayor, que no se pueden comparar. Así supongo yo, que las Estatuas de la Fábula de Niobe nos parecen bellas, porque no tenemos las bellísimas: por lo que creo que Vm. no esté persuadido de que sean verdaderamente de mano de ninguno de los Artífices de primer orden; sinó copias sacadas de mejores originales, y hechas por Escultores medianos, y malos; y tal vez habrá añadido alguno de éstos aquellas figuras mas inferiores; y aún quizá otras serán de los siglos baxos, estropeadas con los restauros que les hicieron antes que fuesen desenterradas la última vez. El indagar, pues, si estas obras son de Scopas, ó de Praxîteles, me parece un bello adorno de

1 *Gofo* en Italiano quiere decir una cosa muy ordinaria, ridícula y fuera de proporcion.

la Disertacion, que tendrá por superfluo quien las considere. Además que es muy dificil que nosotros podamos distinguir lo que ya era indeciso en tiempo de Plinio, el qual nos dá bastantemente á entender, que la diversidad de los estilos de las Niobes de su tiempo era quasi insensible.

No crea Vm. que yo desprecie los monumentos de la Antiguedad, ó que admire poco estos de que se trata: pues muy al contrario venero muchos aún inferiores á ellos; pero hago distincion en las partes del Arte entre el buen estilo, y la perfeccion de las obras. Aquel nos hace conocer las máxîmas y reglas con que obraban generalmente los Antiguos; y la perfeccion es propia de cada Artífice mas ó menos habil. Considerando lo primero, admiro quasi todos los monumentos de la Antiguedad, á escepcion solamente de los de aquellos tiempos en que la ignorancia de los Artífices era tal que les impedia dexar en sus obras alguna señal ó huella de las máxîmas de los mayores. Pero quando considero los mas alabados monumentos de la Antigüedad en la parte de la perfeccion, no me acabo de persuadir que merezcan las extremadas alabanzas que leemos les dieron tantos hombres entendidos y grandes: por lo que, indagando mas y mas la verdad en la Historia y en las mismas Estatuas, hallo que es quasi increíble que hayan llegado á nosotros las obras de los primeros hombres de la Antigüedad: y si á mis ojos parecen incomparables las que hoy tenemos, acusaré mi propia ignorancia, antes que ceder á la razon, que me dice que no son de aquella clase.

En las muchas veces que Roma ha sido despojada de sus Estatuas no es creible que hayan dexado las obras de los Artífices mas insignes. Todos los nombres que leemos en los mármoles antiguos son obscuros en la Historia, ó falsificados, y tal vez inventados por los Modernos;

nos; como por exemplo el de Glicon del Hércules Farnesio. Fedro nos dice, que ya en su tiempo se ponian nombres fingidos á las Estatuas; y de éstos será el de Lisipo, que se lee en el Hércules que está en el Palacio Pitti de Florencia. ¿Qué diremos del sublime Apolo de Belvedere, y de otras muchas Estatuas excelentes, que son de marmol de Italia, pues Plinio nos asegura, que el descubrimiento de la cantera de Luna (esto es Carrara) era cosa reciente en su tiempo? ¿Quién nos asegura que el sobervio grupo de Laocoonte sea el mismo de que habla Plinio? ¿Y quando lo sea, que no fuese hecho en tiempo de Tito, y alabado del Historiador por segundo fin? Lo cierto es que este que tenemos es de cinco pedazos de marmol, y que en el hijo mayor hay una descorreccion demasiado notable.

Vm. me dirá ¿cómo serian aquellas obras insignes? Y yo respondo que esto no lo sabemos, y que debe confundirse nuestra ignorancia, ensalzando la grandeza de los Griegos, pues no alcanzamos á comprenderla. Por eso me parece que sería muy útil al adelantamiento de las Artes del Diseño, que se considerasen los monumentos que nos quedan, para inferir con razon quáles debian ser los que hemos perdido: porque creyendolos los mas excelentes, como los creemos ahora, muchos de nuestros Artistas escusan su ignorancia con decir, que tambien en estas obras famosas hay errores grandes; sin contar las imperfecciones, que tambien habria en las obras mas insignes, porque la imperfeccion es inseparable de la humanidad.

Se me amontonan las idéas en la cabeza sobre este particular; pero temo ya cansar á Vm. y además de eso me faltan las fuerzas para poderlas exponer inteligiblemente: por lo que concluyo, repitiendome á la obediencia de Vm. &c.

NOTAS.

Primera. Sería gran desgracia que la excelencia del Arte dependiese de la libertad incompatible con nuestros gobiernos; porque esta idéa desanimaría á los Príncipes para protegerlas, y á los Artífices para exercitarlas.

2. Me parece que los Pintores y Escultores de la primera época no buscaban la Gracia, sinó solamente la Imitacion de la verdad, y succesivamente la Belleza; la qual ya excluye toda aspereza. Por las pocas pinturas que nos quedan de los Antiguos se conoce que su estilo era mas suave, su clarobscuro mas dulce, y sus contornos mas sencillos que no los de los Modernos; y en la Escultura mas elegantes y grandiosos.

3. No puedo comprender cómo la Gracia se pueda llamar austéra, quando estas dos qualidades son diametralmente opuestas.

4. Creo que Praxîteles y Apeles no mudaron las formas, sinó el modo, expresando de un modo mas facil las formas de la Belleza.

5. Aún menos puedo entender que en el Arte haya mas de una especie de Gracia. Los Diseños de Rafael, de Leonardo, y de Andrea del Sarto merecen llamarse bellos, así como los de Guido y los de Albano. Los de Corregio son graciosos; y los del Parmesano son melindrosos y amanerados.

6. Lo recto de las cejas no es buena regla para distinguir los tiempos; pues los Antiguos se servian de este caracter para mostrar el color de ellas, y no para darlas Expresion. Para explicar la seriedad que da el ser negras debieron hacerlas con un ángulo muy agudo en el sobrecejo; y así lo vemos practicado constantemente en todas las cabezas de Júpiter. En las Divinidades de pelo rubio, al contrario, se ve aquel ángulo mucho mas obtuso

y

y ancho. Si esta práctica de los ángulos agudos fuese estilo de escuela, se hallaría como caracteristica en las bocas, narices, y en todas las demás partes, como se vé en algunos monumentos Etruscos, y en los antiquísimos Griegos.

7. El buen Winkelman era un poco visionario: defecto escusable en un Antiquario. Yo tengo en hieso la cabeza de que habla, y en las cejas no hay la diferencia que dice; ni Plinio dice que haya habido dos Niobes, una de Scopas, y otra de Praxîteles.

8. Me parece que la diferencia de las formas de la madre y de la hija consiste mas en la mayor ó menor delicadeza, que no en el caracter propio de las formas.

9. Si se concede la harmonia dulce, será incompatible el estilo austero. Este solo se puede hallar en el género sublime, y á lo mas en el bello; pero nunca en el dulce y gracioso.

10. Los pechos son abultados, pero un poco caídos, como sucede á las mugeres abanzadas de edad.

11. No me parece que esta figura represente un hombre moribundo, sinó muerto. El pecho no es que sea hinchado de músculos; pues solamente muestra la estructura de un joven exercitado, como vemos pocos hoy en dia. Esta estructura depende mas de los huesos del torace que de los músculos. Yo no puedo conceder que los Griegos aumentasen la apariencia de los músculos; pues he observado que elegían solamente de la verdad aquello que mejor se acomodaba á la idéa de la cosa que querian representar: y su sistema en el Arte no era de añadir ni mudar la verdad, sinó solamente de elegir lo mas bello, y simplificar las formas. El Laocoonte representa un viejo robusto, convulso con el veneno, y nada mas; pero el *Torso* de Belvedere es como la Naturaleza que yo he visto muchas veces.

12. Creo que si Vm. considera bien las palabras de Plu-

Plutarco, no podrá condenarle, como lo hace: porque no parece que quiere decir que los Pintores descuidaban algunas partes; sino que solamente habla del Pintor que hace la imagen de un hombre, y pone su estudio principal en expresar bien los ojos, y todas las demás partes de la cara, donde reside, por decirlo así, el alma; y no pone tanto cuidado en los demás miembros. Esto se debe entender solamente respecto á la semejanza de tal ó tal sugeto; pues Plutarco habla de retrato, y sobre ello hace la comparacion: y así vemos en las Estatuas antiguas con cabezas de retratos, que tienen los cuerpos de la mas elegante proporcion, que tal vez no tenia el original. Alexandro pintado por Apeles con el rayo en mano habrá tenido la cara de Alexandro; pero no la figura de su cuerpo.

13. Por lo que he observado las cabezas antiguas hallo, que tienen los ojos menos largos, que las mejores modernas. La grandiosidad de los ojos de aquellas consiste en la forma y corte, y en la exâcta cavidad, segun las reglas de la Belleza verdadera.

14. La doctrina de que deban ser grandes los huesos que cercan los ojos, es peligrosa: y así los Antiguos hacian siempre el jugal poco relevado, para no ensanchar la cara de manera que parezca triangular.

15. La voz *escorzo* pertenece á la Pintura, y de ningun modo á la Escultura; á no ser que por escorzo se quiera entender el retiro de los músculos, quando se encogen; pero esto no es otra cosa mas que plegarse los miembros.

16. Me atrevo á pedir alguna indulgencia para los Modernos; pues no es necesario decir mal de nosotros, para ensalzar á los Antiguos: y en la viveza de la expresion quizás ha habido algun Moderno que ha superado á los Antiguos.

17. Me parece que Vm. hace agravio á Leonardo, á Mi-

Miguel Angel, Andrea del Sarto, Tiziano, Corregio, Pablo Verones, y á otros muchos, atribuyendo la restauracion de la Pintura á los Caracis, y esto precisamente porque imitaron la Niobe. Sin embargo de esto, el contorno de la cabeza de la muger vuelta de espaldas en el quadro de la Transfiguracion, y la de la otra junto al Energúmeno, y varias otras de Rafael, se parecen mas á la de la Niobe, que ninguna de las cabezas de Guido.

NOTA II. DEL EDITOR.

Esta fue la Carta que Mengs envió á Monseñor Fabroni; pero hallo entre sus papeles el fragmento de una respuesta diferente, que parece pensaba darle: y como contiene algunas noticias muy útiles, no quiero privar al público de ellas, siendo precioso quanto produxo aquel insigne hombre.

He recibido la Disertacion hecha por Vm. sobre las Estatuas de la familia de Niobe, con las estampas que la acompañan, y la favorecida Carta de Vm. Lo he leido todo con la mayor curiosidad, y he admirado la delicadeza de sus pensamientos, y quanto ha penetrado Vm. en los secretos del Arte. Por esto pensé restituir á Vm. la Disertacion sin manifestar mis observaciones; pero habiendo reflexîonado que Vm. me manda decirle mi sentir con toda ingenuidad, me he resuelto á obedecerle. Digo, pues, lo primero, que no tengo excepcion que poner á la Disertacion, que me parece muy bella: porque ha entrado Vm. en la fábula con tanto calor, que le da el aire de verdad.

Supongo que Vm. habrá hecho exâminar por peritos si el marmol de dichas Estatuas es Griego, ó de Italia: pues si fuese del último, cesaba la disputa de si son obra di-

de Scopas, ó de Praxîteles, quedando excluídos uno y otro. Confieso ademas á Vm. que los nombres de estos dos grandes Artífices son para mi tan respetables, y les supongo tanta excelencia, que no me puedo resolver á creer que tengamos ninguna obra de ellos entre las que se conservan: y ademas, si creemos á Plinio, la diferencia de los estilos de estos dos insignes Griegos no era tan considerable que se distinguiese facilmente.

Permitame Vm. hacer algunas reflexîones sobre la dificultad que hallo para creer que poseamos obras de las excelentes de la Antiguedad. Considerese que Roma antigua fue despojada mas de una vez de sus mas primorosas obras para adornar á Constantinopla, y que en tiempo de Teodosio, y aun en otros, se trabajó en destruir todas las Estatuas de esta Capital: de que se infiere que aquellas que escaparon de tan cruel sentencia debieron ser de las menos famosas, ó que estaban en sitios poco nobles, ó desconocidos.

Si la excelencia de una obra nos puede persuadir que sea de alguno de los Maestros mas insignes, esta será el Gladiador de Borghese de Agasias; pero este nombre no se halla en ninguno de los Autores antiguos que tratan de los Artífices eminentes; y lo mismo digo del *Torso* de Belvedere. Aunque el Hércules Farnesio tiene el nombre de Glicon, debemos sospechar que sea falsificado: porque sobre no haber noticia de Escultor insigne de tal nombre, hay otro Hércules semejantísimo á éste en el Palacio Pitti de Florencia, con el nombre de Lisipo: y yo creo sea de aquellas obras á las quales ya los Antiguos ponian nombres supuestos, como insinúa Fedro al principio del Libro 5. Si el Hércules Farnesiano fuese verdadera obra de Glicon, el que le copió para hacer el de Pitti habria puesto el mismo nombre á fin de igualarle al original. Supongo á éste copia del otro por la semejanza, y porque es posterior, pareciendome retrato de

Có-

Cómodo. A lo dicho se añade, que ni Fulvio Orsini, ni Flaminio Vaca, que escriben cómo fue hallado el Farnesiano, dicen una palabra de la inscripcion; quando el último menciona la del de Pitti: y la manera de esculpir las letras de aquel no es la que usaban los Griegos del buen tiempo.

¿Qué dirémos de la mas bella de todas las Estatuas antiguas, esto es, del Apolo Pitio de Belvedere? ¿La creeremos una de aquellas obras que inmortalizaron á sus Autores? Su excelencia nos persuade que sí; pero lo cierto es que el marmol es de Carrara ó Seravezza; y aunque pueda decirse que algun Griego insigne la hubiese hecho en Italia, Plinio habla de dicha cantera como de un descubrimiento moderno, y por consiguiente debe ser esta Estatua del tiempo de Neron, en cuya casa de campo de Neptuno se halló: y tal vez su autor no era de la excelencia de los otros que empleaba aquel Emperador en sus edificios de Roma, donde es regular hiciese trabajar los mas excelentes.

Mayores dudas podrá haber en el maravilloso grupo de Laocoonte, el mas insigne de los monumentos que nos quedan, trabajado en marmol Griego con tal maestría, que no dexa duda de la superior habilidad de su Autor. De esta obra dice Plinio que era la mas hermosa que se conocia; pero podrá haber duda de si Plinio es juez competente, pues lo que mas admira son las serpientes, que llama dragones, y no probaría grande inteligencia admirar tanto una cosa accesoria, porque eso desacreditaría lo principal. Tambien se puede dudar que éste sea el mismo grupo de que habla Plinio, pues dice que aquel era de un solo pedazo de marmol, y éste es de cinco. El nombre de Agesandro no se halla celebrado como de excelente Escultor: y no siendo regular que huviese hecho esta obra sola, se puede dudar con algun fundamento que las excesivas alabanzas que dá Plinio á

este grupo provengan de ser amigo del Artífice ; ó de complacencia por el Emperador Tito , á quien gustaría mucho esta obra ; ó enfin, de la impresion que le hacian las serpientes, que únicamente alaba en una obra en que hay tantas otras maravillas que alabar. Además de esto es digna de reparo la manera con que está trabajado el marmol, acabado con el solo cincel, especialmente en las carnes , sin raspa , piedra pomez, ni pulimento : modo de trabajar que se halla en otras muchas obras excelentes , como por exemplo en la famosa Venus de Médicis. Todas las Estatuas trabajadas de este modo se notan menos concluidas en las partes menudas , y sobresale en ellas un cierto Gusto que no se introduce en el Arte sinó quando ya quedan vencidas todas las dificultades, que es quando se van acercando los Artistas al descuido y facilidad , que aumenta el agrado de quien ve las obras. Este Gusto no puede haberse introducido en el Arte en tiempo de los mas excelentes Artífices ; porque la marcha regular es comenzar estérilmente por lo mas necesario; proseguir adquiriendo luz hasta expresar lo mas esencial de las cosas ; y refinando el estudio , escoger despues lo mas bello y útil , por cuyo medio se llega á la perfeccion : la qual consiste en una execucion igual de todas las partes , y buena ordenanza de ellas, capaz de elevar nuestro entendimiento á la comprension de la cosa representada por el Artífice. Pasando mas adelante , y buscando el hombre la facilidad de las cosas , viendo la suma dificultad que hay en unir todas las partes del Arte , esto es , la perfecta imitacion de la verdad con la mas esquisita eleccion y orden juicioso , abandona las partes mas trabajosas, esto es, aquellas que pertenecen á la rigurosa imitacion de la verdad, y se forma ciertas reglas de práctica sacadas de las obras mas famosas , á las quales procura imitar , prefiriendolas á la verdad : y esto forma un estilo gustoso , el qual dá idéa

de

de la perfeccion del Arte, como el otro la daba de la verdad. De esta especie me parece que son todas las obras trabajadas á solo cincel.

Lo que mas me hace creer que esta manera de trabajar el marmol no era de los Artífices de primer orden es, que en el tiempo que mas se estudió para imitarlos, que fue en el de Adriano, se trabajó de un modo muy diferente, liso y acabado; como tambien lo está el Hércules de Pitti con el nombre de Lisipo, cuyo estilo querria imitar el que hizo aquella copia, quando pretendia hacerla pasar por obra de aquel famoso Maestro. Siempre es mas facil imitar un estilo, que no las razones y la ciencia de los originales: y así faltaron estas partes poco á poco á los Artífices despues de la opresion de la Grecia. Por lo que yo me confirmo en la sobredicha opinion, de que las obras que tenemos no son de las excelentes de la Antigüedad; y á lo mas, son copias de aquellas. Pero por no cansar mas á Vm. omito una infinidad de reflexîones que podria añadir á las referidas.

Me hago cargo de que se me atribuirá á atrevimiento el dudar que sean obras de suma excelencia las bellísimas que hoy tenemos y admiramos; pero á esto quasi no me atrevo á responder sinceramente. Lo podria hacer con mas libertad que yo un Literato que poseyese la experiencia del Arte, y la hubiese estudiado sobre las estatuas y monumentos antiguos. Sin embargo, por satisfacer á Vm. en algo diré, que si el Apolo de Belvedere tuviese la carnosidad y morvideza del que llaman Antinoo del mismo Muséo, no hay duda que sería de mucha mayor belleza, como lo sería tambien si todo él fuese tan acabado como la cabeza. El grupo de Laocoonte sería mucho mas admirable si las figuras de los hijos estuviesen executadas con la delicadeza de las otras cosas que conocemos. Pero todas las cosas humanas, por hermosas que sean, lo pueden ser mas: y como todos igno-

ramos quál sea la perfeccion absoluta, ninguno podrá asegurar á qué termino llegaron aquellos Artífices, que fueron tan estimados y alabados de unos hombres de tanta razon y tanta inteligencia. Y asi, no teniendo nosotros monumento alguno que con seguridad sea de aquellos grandes Artífices, espero que me perdonará Vm. si creo que sus obras juntaban la perfeccion é igualdad de estilo, la imitacion de la verdad, y la correccion de que el Arte es capaz, y que excluye el mas mínimo descuido, y demas perfecciones que no veo juntas en las obras que nos quedan.

Estas reflexîones en vez de disminuir en mí la veneracion por las cosas de los Antiguos, me las hacen mucho mas estimables, considerando por las que nos quedan quales debian ser las que hemos perdido; pues vemos tanta ciencia y arte en obras hechas por Esclavos y Libertos, que eran los que se ocupaban en Roma en estas Artes, despues que habian faltado los estímulos y la honra que las habia ensalzado tanto en Grecia. Sin embargo de eso se trasluce en aquellas obras hasta la total decadencia del Arte la excelencia de la escuela; la qual siempre ha faltado á los Modernos, y hará siempre mas estimables las reliquias que se conservan de los Antiguos.

Viniendo finalmente á la coleccion de las Estatuas de la Niobe, me atrevo á decir que las creo copias de obras excelentes de algunos Griegos; pero executadas por Artífices de mérito desigual. Supongo además que han sido restauradas en los siglos baxos, y en parte hechas de nuevo: de donde nace la gran desigualdad de su trabajo, y de sus partes. Por lo que yo puedo congeturar, aquella poca dureza que Vm. observa en las cejas, y en los cabellos, no proviene del estilo del Maestro; sinó que está hecho á propósito para significar el pelo negro, y dar con esto mayor expresion de seriedad y tristeza á las figuras: pues si

fue-

fuese estilo, se hallaría igualmente observado en las bocas y demás partes susceptibles de ángulos. Que haya sido esta la intencion de los Artífices se infiere de las cabezas de Júpiter que nos quedan en todos los monumentos antiguos, pues todas tienen las cejas señaladas con fuerza; lo que no se halla en los Bacos, Venus, y Apolos, que los Antiguos querian representar con pelo rubio.

Confieso que con mi corto talento no llego á distinguir que haya diferentes especies de Gracia; aunque comprendo muy bien que Belleza y Gracia son cosas diferentes. Tampoco entiendo cómo en la Escultura se pueden llamar contornos cortados; pero la fuerza de estas expresiones dependerá de la lengua Italiana que yo no poseo bien. Sea lo que fuere, en mi estilo llamo bellos los diseños. . . . . .

CARTA
DE
D. ANTONIO RAFAEL MENGS
A Mr. ESTEVAN FALCONET
ESCULTOR FRANCES EN PETERSBURGO.

NOTA DEL EDITOR.

En la vida de Mengs se apunta lo que dió motivo á que escribiese esta CARTA *á Mr. Falconet. Se hallaba entonces Mengs en Madrid, donde yo le dí noticia de la Obra del Escultor Frances, que Don Estevan Zinowieff, Ministro de Rusia, mi amigo, le prestó. A instancias de éste, y por su mano, escribió la referida Carta, en la qual no quiso entrar á confutar todos los errores que observó en aquel libro, y se contentó con vindicar un poco la fama propia, y la de su amigo Winkelman. No obstante que el tono de Falconet sea capaz de hacer vibrar una fibra aun mucho menos delicada que la de Mengs, su caracter honrado, y enemigo de injurias, le hizo usar el tono modesto que se ve en su Carta. El estilo de ella es muy malo; porque Mengs poseia no mas que medianamente el idioma Frances. Yo la pongo en Castellano, acomodandola lo mejor que he podido, sin faltar en nada á la exâctitud.*

Falconet respondió á Mengs en términos muy comedidos. Yo guardo su Carta original; pero no la imprimo, porque no tengo comision para ello, ni dispongo de lo que es de otro. Es lastima que aquel Artífice hubiese mal empleado su gran talento en componer una obra sin otro fin que el de desahogar su mal humor contra tantos Autores insignes antiguos y modernos. Denota un caracter tan singular, que donde quiera que descubre mérito, le

ata-

ataca ; y no puede sufrir alabanza agena , siendo pródigo de las suyas propias , y fácil en imprimir todas quantas le tributan sus amigos. Para probar los defectos de la Estatua eqüestre de Marco Aurelio hace un volumen , donde lo que dice de verdadera crítica no pasa de tres renglones ; lo demas se reduce á espadachinar á derecha y á izquierda contra todo el mundo : y lo peor es , mezclando sus querellas personales. Parece que su fin no es otro que el de decir mal contra dicha Estatua , para ensalzar la que él hacia de Pedro el Grande , con la serpiente de la envidia á la cola, y una montaña delante. Gracias á Dios que en Italia no tenemos de estas Estatuas ; y ojalá que tampoco tuviesemos de estos libros.

Mil Autores han relevado los errores de Plinio ; y mas de mil han admirado su mérito. El hombre honrado y de caracter honesto , quando halla los errores , los advierte con moderacion , para evitar que otros caigan en ellos ; pero no refriega las llagas con pimienta y vinagre , como hace Falconet. Debia haber iluminado á éste el juicio que hace de Plinio Mr. de Buffon , que no ignora , cierto , los defectos de aquel naturalista ; pero los ve como los hombres de su mérito ven las cosas , con humanidad y juicio , y sin hiel ; y por eso su elogio de Plinio será eterno , como sus demas obras.

Si Falconet tuviera la sangre mas fria , no hubiera con tanto gusto añadido á su libro la mancha de aquel escrito , en que un amigo suyo se esfuerza á hacer el gracioso para poner en ridiculo á Plinio y á Vespasiano. Ninguna gloria, merito, ni grandeza de ánimo puede haber en burlarse de un muerto de diez y siete siglos , que ni puede responder , ni hallar quien le defienda ; y esto sobre si era de estatura quadrada , y otras quisicosas semejantes. Dicho amigo , á quien Falconet da , creo yo por apodo , el título de Filósofo , y de hombre sobre el comun , manifiesta un ánimo capaz de haber adulado bajamente á Vespasiano , y á su favorito Plinio , si hubiera vivido en su tiempo : pues no hay ánimos mas capaces de bajezas en el temor , que los que bufonean en la impunidad ; y tal vez se habria tenido por feliz , y por hombre de consideracion , si hubiera sido admitido á la confianza y familiaridad

de

de los galopines de la cocina de Vespasiano. Y no es mucho exagerar, quando los primeros personages de Roma, como dixo M. Terencio en el Senado, se tenian por felices en ser conocidos de los porteros y criados de Seyano. Libertis quoque, ac janitoribus ejus notescere pro magnifico accipiebatur.

Quantos pasos amontona Falconet para probar que Cicèron no entendia una palabra de las Artes, ó prueban lo contrario, ó son puros chismes. Ni menos entiende la fuerza de las palabras; pues queriendo Ciceron, á fuerza de eloqüencia, y por exercitar su facundia, hacer probable lo que no lo es (que esto se entiende por Paradoxa) *Falconet quiere que aquel grande Orador hable allí de veras, y que esté persuadido de lo que dice.*

Sería nunca acabar. Baste lo dicho para conocer el caracter y la persona á quien Mengs dirigió la siguiente Carta, y el motivo por qué la escribió.

No se maraville Vm. de que un hombre que no le conoce se tome la libertad de escribirle; porque la qualidad que ambos tenemos de Profesores de las Artes me disculpa para ello. Hace tiempo que conozco el nombre de Vm; pero nunca he tenido la satisfaccion de vèr ninguna obra suya; y solamente por sus escritos colijo que Vm. sabe que yo exîsto. Deseaba conocerlos; porque tratando Vm. de las Artes, debia hallar en ellos cosas que me instruyesen. No he podido tener este gusto (y eso imperfectamente) hasta pocos dias hace, que el Sr. Zinowieff, Ministro de Rusia en esta Corte, me ha hecho el favor de prestarme el solo segundo tomo, que contiene la traducion de los libros de Plinio que tratan de las Artes.

Habiendole abierto, he hallado lo primero las observaciones sobre la Estatua de Marco Aurelio, que he leido de seguida. La obra me ha parecido bien raciocinada, y

y escrita como por un hombre de talento, que se explica con energía; pero al mismo tiempo (perdone Vm. mi sinceridad) con demasiada acrimonia.

Permitame Vm. que le diga mi parecer sobre su opinion acerca de la Estatua de Marco Aurelio. Estoy persuadido á que las observaciones de Vm. son fundadas; pero creo que si Vm. viese la obra en su lugar, y que al mismo tiempo observase todas las demás Estatuas Eqüestres que tenemos en Italia, se maravillaría menos de las alabanzas dadas á aquella; pues todas ellas parecen muy desanimadas y frias á su lado, no obstante que sean muy exâctas. Entiendo hablar de las de los mas hábiles Escultores, como son las de Venecia y Florencia; porque las de Plasencia, y las de Roma de Bernini y Cornachini tienen muy poco mérito para pararnos en ellas.

Nadie que conozca el verdadero estilo antiguo en el Arte dirá que en tiempo de Marco Aurelio se hicieron obras de primer orden; y si damos este título al Caballo de Marco Aurelio es solo por comparacion con los otros. No ignora Vm. ciertamente que por lo regular no son las obras sin defectos las que mas admiran á las gentes de buen Gusto; sinó aquellas que tienen alguna cosa extraordinaria y significante. Por eso el Caballo de Marco Aurelio nos pasma, porque tiene cierta expresion de animado: y tal vez el mismo defecto que Vm. repara en la positura de las piernas es el que le dá este movimiento y esta expresion, que no es conforme al mecanísmo ordinario, sinó un estado momentaneo, en el qual no puede subsistir el animal mas de un instante.

Por lo que mira al ginete, no está representado como un hombre que hace muestra de saber montar bien á caballo; sinó como un Emperador, que con un ayre de bondad alarga la mano derecha, en señal de que dá la paz á los pueblos, segun la costumbre de los Antiguos; y con la otra detiene el Caballo.

Yo

Yo no estoy tan instruido como Vm. de las qualidades y movimientos de los Caballos, porque no he tenido ocasion de estudiarlos particularmente; pero congeturo qual será el arte de darles movimiento por el conocimiento de el del hombre que he estudiado. He conocido en Roma Profesores que criticaban las obras antiguas de primer orden, y que copiando el Apolo del Vaticano y el de Médicis, pretendieron corregirlos, poniendolos derechos á plomo, y con esto les quitaron mucha parte de la Belleza de los originales. Pero mi objeto no es hablar de esta materia.

Lo principal que me mueve á escribir es lo que Vm. dice de mi amigo Winkelman, lo qual me ha sido muy sensible; pues parece que el enojo de Vm. no viene de otra causa que del imprudente elogio que aquel hizo de mí: y como Vm. supone que yo debo tomarlo como expresion de amigo, me veo obligado, como tal, á responder por él. Además de esto, escribo por el deseo que tengo de ocupar un lugar en la estimacion de Vm. la qual no merecería yo si pensase de mí mismo conforme se explica mi panegirista. Solamente las personas que no han estudiado las obras de los grandes hombres antiguos pueden presumir de tener tanto mérito. Por mi parte las he meditado quanto me ha sido posible, y las hallo de primer orden, pensadas y executadas con una delicadeza y un juicio inimitables: y en general están hechas con el Gusto mas bien fundado en las razones del Arte y de la Naturaleza. Reconozco la superioridad del ingenio de Rafael, y los méritos de los demás hombres grandes de las edades pasadas; y no por eso dexo de admirar el ingenio, el espíritu, la valentía, y la facilidad de mis contemporáneos. Me he propuesto solamente imitar los méritos eminentes que veo en los otros, contentandome con ser el último de los que van por el buen camino, antes que pretender ser el primero de los que siguen

la falsa y brillante gloria. Por este medio he visto que mis obras tenian la fortuna de ser bien recibidas entre las Naciones que estiman las de los Autores vivos, comparandolas con las mas aprobadas de los muertos. Debo ser agradecido al favor con que se han recibido mis obras en Roma, Dresde, Florencia, Londres y Madrid; y así pido escusa por Winkelman, si trasportado de la amistad, se excedió en alabanzas hiperbólicas de un paisano suyo. Su estilo se debe interpretar como de un hombre poseído del prurito de alabar á un amigo, y no tomar sus expresiones literalmente; pues tampoco pienso yo que querrá Vm. que se entienda con este rigor quando, por alabar á su paisano Puget, dice, que ve correr la sangre dentro de las venas de una Estatua suya de marmol. No pretendo justificar todo lo que dice Winkelman; pues sería injusto, así el querer sostener todas las flaquezas de un amigo, como el no hablar en su defensa quando tiene razon. Winkelman no era juez infalible, ni era de nuestra profesion; ¿y quando lo hubiera sido como nosotros, sería seguro que juzgaba siempre bien? Si tuviesemos este privilegio, hariamos obras perfectas: porque no es lo que nós falta la ocasion de hacerlas, sinó el juicio; pues todos los dias nos sucede hacer obras que despues condenamos nosotros mismos.

Lo que dice Winkelman de la cabeza del Caballo de Marco Aurelio será quizá mal fundado segun la idéa que tenemos hoy de la belleza de este animal; pero pido á Vm. que considere que en ningun monumento antiguo se halla una cabeza de Caballo del corte de las que hoy nos parecen tan hermosas, y que en España llaman *cabeza de carnero*. Por eso no estoy lejos de creer, que los Antiguos tenian por mas hermosa la cabeza del Caballo que se parecia á la del toro, como era la del famoso Bucéfalo de Alexandro. Winkelman escribió algunas

nas cosas antes de conocer bien el Antiguo en toda su extension : y en quanto á su honradez, yo puedo asegurar, que no era capaz de vender la verdad por ningun interés, ni respeto humano.

Por lo que mira al paso de Plutarco que cita Winkelman, yo no puedo juzgarle en la lengua Griega; pero todos los literatos de Italia le reconocian por demasiado hábil en ella para que yo lo pueda dudar. Ademas de esto, permitame Vm. que le diga, que la traducion Francesa de la Historia del Arte no es exâcta; pues la expresion *totalmente descuidada* no se halla en el Aleman: y despues de esto, la version literal que Vm. refiere á la pag. 53. no me parece que corresponde al caracter de la lengua original; pues no creo que ningun Griego haya dicho *Pintor de retratos*: y Winkelman no traduce tanto las palabras, quanto el sentido de Plutarco. En suma, no hay cosa mas facil que equivocarse; y en prueba de ello Vm. mismo se engaña en la cita de la nota pag. 54. haciendo dos discursos diferentes del único que hace de mi Winkelman. Pero ningun hombre debe pararse en estas bagatelas.

En quanto á mí, quedo muy obligado de la cortesía con que Vm. habla de mi persona á la pag. 53; y este buen modo me hace desear el adquirir su amistad, y pedirle de nuevo escusa á favor de mi amigo Winkelman, si alguna vez habló de Vm. con poca exâctitud en las citas; pues en substancia Vm. viene á decir lo que él le atribuye, segun la nota 18. del libro 36. de Plinio, que está á la pag. 75. de la traducion de Vm.

Convengo con Vm. en que es muy mal hecho hablar con poca consideracion de una persona respetable como Mr. Wattelet (y lo propio de qualquiera otra) de quien el mismo Winkelman me escribió mil elogios quando le conoció en Roma. Si yo poseyese el talento de escribir bien, procuraria exponer las razones y los hechos, y en-

se-

señar cosas útiles, sin detenerme á contradecir á nadie; pues me parece que se pueden hacer buenos libros, sin decir que tal ó tal sugeto se engañan. Y enfin, si Vm. me pudiere demostrar que la maledicencia es cosa honesta, entonces convendré que importa muy poco el modo con que se ataca la reputacion del próximo: y añado, que el *sarcasmo*, ó la zumba insultante, es el peor modo de murmurar y maldecir: del qual regularmente resulta mas daño al que le usa.

En quanto á la qüestion entre Winkelman y Wattelet, yo creo que este último no tiene razon, siempre que tengamos por buenas las mas bellas Estatuas antiguas: y juzgo que si Vm. quiere hablar de buena fé, convendrá en que el Heroe que propone Wattelet parece un Comediante, mas que una Estatua antigua. Si he de hablar con sinceridad, creo que si Vm. no hubiera tenido el ánimo mal dispuesto contra Winkelman, no habria incurrido en el sofisma de querer probar por las razones contrarias á Wattelet, que este tiene razon; pues Vm. siendo de la profesion, sabe como yo, que el caracter de los Héroes, ó Semidioses, es el de la verdadera Belleza, un poco superior á la humanidad, y que esta Belleza no admite extremos. Así la vemos practicada en el llamado Antinoo del Vaticano, y en el Meleagro, que ciertamente no tienen el caracter que Mr. Wattelet dá á sus Héroes. Lo mismo digo de los Faunos. El que Vm. cita, y el Cupido de la misma edad, son dos bellos muchachos; pero sus formas no son de Faunos. Si Vm. considerase el hermoso Fauno de Borghese con Baco niño en los brazos, nada hallaria en él de pesado: y lo mismo digo del de Florencia que toca las sonajas, exceptuando la cabeza y los brazos, que son modernos. En Roma tenemos otros varios Faunos de formas elegantes, y que no parecen Apolos, como Vm. dice muy bien; pero podrian compararse á los Bacos, quitada la fisionomia y la pos-

postura. Ademas de esto se debe hacer distincion entre Faunos y Silvanos.

Estoy persuadido de que si Mr. Wattelet hubiese venido á Roma antes de escribir su libro, habria expresado con la elegancia de su estilo las idéas que inspiran tantas bellas producciones del Arte de los Griegos á todo hombre de ingenio delicado y corazon sensible ; y no le habria empleado en adornar las idéas tomadas en los estudíos de los Profesores de Paris. Y además de esto , creo que si Vm. siendo como es hombre de talento , hubiese estado en Roma , quizá habria tenido la fortuna de adquirir la *Anticomania* , como la tuvieron los predecesores de Vm. los grandes Artistas Franceses , que tanto contribuyeron á la gloria del siglo de Luis XIV.

Winkelman dedicó su libro al Arte, al tiempo , y á mi. El tiempo solo hará ver si su obra será util : yo creo que sí , y que los que lean su Historia con deseo de instruirse , y particularmente el artículo del primer tomo pag. 313. de la traducion , sacarán mucho provecho del conocimiento del Antiguo. Quando haya allí alguna pasion por los Griegos , esta misma pasion será útil ; pues los Modernos restauradores sacaron todo lo bueno que tienen de esta feliz preocupacion. Mientras ha durado en Italia se han sostenido las Artes con honor : en Francia han decaido á medida que se han apartado de ella : y á donde nunca ha llegado , tampoco la perfeccion de las Artes ha hecho progreso.

Quando Vm. haya persuadido á todo el mundo que Winkelman es un ignorante , y que Ciceron , Plinio , Quintiliano, y demás Autores antiguos no sabian lo que se dixeron de las Artes , ¿ le parece á Vm. que habremos adelantado mucho con eso? El Laocoonte , el Gladiador , los Faunos , el Apolo, las Venus, y otras muchas Estatuas sostendrán siempre el honor de los Griegos : y Vm. mismo no podrá negar, que la bella proporcion,

cion, la Belleza ideal, la facilidad de las actitudes, la nobleza é igualdad de estilo, la inteligencia de los huesos y músculos, la expresion sólida, lo animado de los caractéres, los ropages que visten y no ocultan el desnudo, y enfin, unas obras que se admiran en qualquiera lugar, y á todas luces, no podrá negar, digo, que no sean méritos que se hallan en grado superior en las bellas producciones de los Griegos. Vm. mismo debe saber quántas dificultades cuesta el adquirir qualquiera de las dichas partes: y si quiere hablar de buena fé, confesará, que en comparacion de tales méritos, es harto pequeño el de expresar bien los pliegues, las carnes y las venas: y enfin, que *los rasgos atrevidos, la franqueza del diseño, y* lo que llaman *espíritu*, que es el refugio de muchos Modernos, desaparecen al lado de la Belleza sólida de los Antiguos.

Deseo á Vm. la gloria de hacer obras que nos convenzan de la superioridad de su talento: me es muy sensible no poder ver la magnífica Estatua Eqüestre que está executando, de la qual he oído muchos elogios, y supongo me daría mucho gusto: y quisiera que Vm. publicase los estudios que ha hecho de los Caballos, para que el público y el Arte se pudiesen aprovechar de sus luces.

Pido á Vm. perdon si le he incomodado con tan larga carta: y rogandole que me honre con su amistad, me ofrezco á sus órdenes en Roma, para donde voy á partir dentro de pocos dias, &c.

FRAG-

FRAGMENTO
DE UN DISCURSO
SOBRE LOS MEDIOS PARA HACER FLORECER
LAS BELLAS ARTES
EN ESPAÑA.

Antes de proponer los medios que se deben aplicar para hacer que florezcan las bellas Artes en España se necesita exâminar si el genio y el caracter de esta Nacion es á propósito para el fin ; pues no hay duda que el índole de las Naciones hace que unas sean mas á proposito que otras para cultivar algunas Artes ó Ciencias. Este genio nacional no es siempre constante , porque depende en parte de la Naturaleza y en parte de las costumbres : y estas dos causas tienen tal influxo la una sobre la otra , que apenas se puede distinguir á qual de ellas pertenezcan muchos efectos. Sabemos por experiencia que el clima hace á los hombres diferentes unos de otros ; pero tambien es cierto que las costumbres y la educacion hacen útiles ó inútiles los efectos de la Naturaleza. Convendrá, pues, exâminar estos dos principios, para ver la influencia que pueden tener en el adelantamiento de las bellas Artes en España.

Este Reyno goza generalmente de un aire muy puro y elástico , que da mucho movimiento á los humores , é irrita facilmente el sistema nervioso. La aridéz y sequedad de la tierra contribuye tambien al mismo efecto : y esta gran sensibilidad de fibra debe producir grandes talentos, de mucha agudeza y penetracion, capaces de aprender

der qualquiera cosa , siempre que se quieran tomar el trabajo de estudiarla. Tal vez esta sensibilidad de los Españoles es demasiada para el cultivo de las bellas Artes; porque estas piden sistema nervioso moderado, qual es el que produce naturalmente un clima medio entre el calor y el frio , y entre el humedo y seco , como el de la Grecia.

Los hombres mas á proposito para hacer progresos en las Artes son los que con mas facilidad distinguen la Belleza ; y esto no se logra sin tener los sentidos muy delicados , y una alma muy despejada : porque siendo la Belleza *una propiedad de la cosa , que por medio de los sentidos da al entendimiento una idéa clara de sus buenas y agradables propiedades* , el que no tenga los sentidos tan delicados como he dicho no podrá recibir de los objetos esta impresion , ni su razon acudirá tan presto como es menester para participar al alma el deleyte de la Belleza ; siendo este tal vez el único caso en que el alma y los sentidos le gozan igualmente. Quien haya leído bien la Historia sabrá á que exceso transportaba á los Griegos el placer de la Belleza. Nuestros sentidos estan tan embotados , que ni acertamos á concebir en qué consistía el entusiasmo de aquella Nacion por las Artes. Pero volviendo á mi proposito digo , que aunque la Nacion Española no sea tan propia como la Griega para adelantar en las Artes , tiene con todo eso las qualidades necesarias para hacer mas progresos en ellas que otra alguna , siempre que se corrijan los inconvenientes de las costumbres , que se oponen á la buena disposicion de lo físico. Exâminemos esto succesivamente.

Las Naciones, como los hombres en particular , obran segun sus necesidades , ya sean naturales, ó accidentales provenientes de causas estrañas. Quando estas necesidades duran mucho tiempo , los remedios que se les aplican duran del mismo modo , y se hacen costumbres. Estas tiranizan los sentidos y la razon de los que desde la

cu-

cuna se han habituado á ellas, quando por algun esfuerzo de razon, ó por algun otro motivo fuerte no las abandonamos. Los primeros habitantes de España eran bárbaros, y bárbaras debian ser sus costumbres. Quando los Romanos la conquistaron introduxeron en ella alguna cultura; pero su principal cuidado fue sacar oro, plata, minio y otros metales de sus minas. Los Vandalos y Godos, sujetando este Reyno, introduxeron en él la propia barbarie; hasta que enfin vinieron los Moros para acabar de arruinar las pocas reliquias de cultura que habian podido quedar de los Romanos. Quando finalmente despues de tan continuadas guerras fueron arrojados aquellos bárbaros, se despertaron los talentos, y se aplicaron con calor y acierto á las bellas Letras; pero ningun progreso pudieron hacer en las Artes faltandoles toda idéa de la Belleza: tanto mas, que las perpetuas guerras, y las consiguientes necesidades que traen, habian fixado la atencion y el honor de los Españoles en las armas, y en las riquezas. De esto se siguió necesariamente, que aquella poca magnificencia que los Reyes y Grandes quisieron poner en los Templos y Palacios fue executada por hombres ignorantes, que careciendo de exemplos de buen Gusto, se echaron á imitar el Gótico-Germánico, ó el Morisco. Los que mandaban hacer las tales obras eran aún mas ignorantes que los Artífices; pues por lo regular eran gentes consumadas en las armas, ó entregadas á los estudios de Jurisprudencia, ó Teología, despreciadoras de todo buen Gusto, y bárbaras en punto de Artes.

Compareció gloriosa la España baxo Fernando el Católico; pero distraido aquel gran Rey en otros cuidados de guerras y de política, hizo poco para adelantar las bellas Artes. En su tiempo abrieron las Indias sus nuevos tesoros, y las riquezas llamaron á sí la atencion de todos los Españoles. Nuevos Reynos, nuevas fortunas, y nuevas esperanzas agitaron las cabezas; y todo lo que no

era conquistas y oro no merecia estimacion.

Carlos V. ocupó la Nacion en nuevas guerras ; y su propio valor y sus hazañas la embriagaron de la gloria militar , comunicandola aquella ferocidad propia de la guerra , que es tan contraria á la calma y mansedumbre que piden las Artes. Felipe II. de caracter opuesto á su padre , se declaró amante de ellas. Emprendió la obra magnifica del Escorial , y premió generosamente á los Artifices ; pero no habiendo mudado las costumbres de la Nacion , ni la constitucion del Estado , el amor de las Artes se quedó concentrado en su persona , sin comunicarse á la nobleza , que continuó pensando como hasta entonces en las armas y riquezas. Puso además de eso el Escorial en un desierto ; y así no podia ser observado mas que de pocos : y por fin tuvo la desgracia de que quando los Españoles comenzaron á cultivar las Artes , yendolas á buscar y á aprender á Italia , ya habian empezado éstas á decaer del buen Gusto en aquel país ; y así los Españoles que las traxeron á estos Reynos , traxeron consigo un Gusto viciado.

Comenzose no obstante á cultivar el Diseño , y en Sevilla se formó una Escuela de Pintura , sin ser promovida ni fomentada por el Gobierno, sinó únicamente por el Comercio y la opulencia que habia entonces en aquella Ciudad , lo qual daba proporcion á los ingenios para ocuparse y adelantar. Estos Pintores Sevillanos no vieron ni estudiaron los exemplares de los antiguos Griegos , ni conocieron la Belleza ; y así fueron imitadores puros del Natural , sin saber ni aun escoger lo bello de él. No obstante eso creyeron haber llegado al ápice de la perfeccion , porque poseían la parte mas necesaria del Arte ; pero estaban muy lexos de la mas noble. Empeñaronse en seguir la Verdad , sin cuidarse de la Belleza ; y ni menos conocieron la superioridad de la Escuela Italiana de entonces , que quasi de nuevo habia resucitado por me-

dio

dio de los Caracis , quando la Italia reposó un poco del infelíz estado en que la habian tenido las guerras de Carlos V. y Francisco I.

Felipe IV. honró infinitamente la Pintura en la persona de D. Diego Velazquez ; pero no tomó el buen camino para perfeccionarla : pues aunque hizo vaciar en Roma algunas de las mejores Estatuas antiguas , las traxeron á sepultar en el palacio de Madrid , donde nadie supo , ni pudo aprovecharse de ellas. Carlos II. pensó en hacer grandes pinturas en el Escorial y en Madrid ; pero como ninguno de sus vasallos sobresalía en el manejo del fresco , y que aún este género les era desconocido, tanto por falta de ocasiones, como por haberse ceñido al simple estudio de la imitacion , se vió precisado aquel Monarca á traer de Italia á Lucas Jordan. La fortuna , el aplauso , y la facilidad en el pintar de aquel famoso Napolitano convidó á muchos Españoles á quererle imitar ; pero como la habilidad de Jordan provenía de la práctica que había adquirido imitando á los Maestros de todas las mejores Escuelas Italianas, no pudieron los Españoles, privados de aquellos medios , conseguir su intento. Lo peor fue, que queriendo seguir á Jordan, se apartaron de la imitacion de la Verdad, que habian seguido hasta entonces, sin conseguir aquella parte del Gusto de la Belleza que se conservaba en Italia : y así despues nada mas se hizo que acrecentar progresivamente la ignorancia por medio de una enseñanza absurda.

He recorrido rápidamente la Historia de la Pintura en España , sin tocar en las demás Artes ; porque ésta debe ser la Maestra del buen Gusto. De la Arquitectura diré solamente, que apenas se dexó ver , quando desapareció hasta nuestros dias , que la cultivan con buenas máxîmas algunos Profesores. Aun no se habia desterrado enteramente el Goticismo (sin embargo de haberse hecho algunas buenas fábricas en Toledo, Granada,

y

y otras partes) á tiempo que reynó Felipe II. y se empezó el Escorial: edificio sólido é inmenso, donde se usaron buenas máxîmas de construir, pero sin verdadera elegancia ni Belleza: retrato del Príncipe que le mandó hacer, y tuvo gran parte en su disposicion. Este mismo Gusto sé propagó entonces por casi toda España, de manera que apenas se hizo cosa que no fuese por el estilo sério del Escorial; pero al paso que con las riquezas nacionales ivan faltando las obras, faltaron los Arquitectos, y á mediado el siglo XVII. ya no quedaba ninguno. Los Profesores de las otras Artes, y mas que ellos los Tallistas, se apoderaron de lo poco que se ofreció desde entonces, que eran ornatos de Iglesias: y esto les fue muy facil, porque en lo general de la Nacion continuaron las cabezas en pensar que lo grande y lo bello consiste en lo rico; y ellos hacian las cosas ricas en apariencia. La ignorancia de los unos, y la preocupacion de los otros produjo la monstruosa magnificencia de retablos de madera dorada, que hasta nuetros dias ha borrado toda idéa de regularidad en las formas, llamando toda la atencion la riqueza y coste que se aparentaba en la materia. Esta infeliz máxîma traxo consigo la otra de hacer las Estatuas de madera pintadas y doradas, con lo qual se destruyó, y aún envileció la Escultura; pues de esta manera la forma de las Estatuas no es la que dá la idéa de su mérito, sinó los colores y la riqueza. Una Nacion que tenga siempre delante de los ojos tales objetos es imposible que pueda adquirir el buen Gusto; porque éste no se aprende sinó por medio del hábito que se forman los sentidos viendo cosas perfectas; y quando no sean así, sean á lo menos simples, y que no tengan mas que las cosas púramente necesarias: pues aunque éstas parezcan rústicas y pobres, siempre serán mas vecinas de la Belleza, que no las que contienen superfluidades irracionales: y los sentidos y la razon tendrán menos trabajo en distinguir la Belleza des-

nu-

nuda,que no enterrada en tanto cúmulo de inutilidades. Si para descubrir la Belleza hay estas dificultades, mucho mayores las habrá para el sublíme, que es el modo de dar idéa clara y concisa de un objeto grande, juntando rápidamente y con simplicidad los extremos del principio y fin, comprendiendo mucho en lo menos posible.

Despues de haber visto las dificultades que la Naturaleza y las costumbres oponen al progreso de las bellas Artes en España, es forzoso buscar el modo de remediarlas: y para esto será útil repasar un poco las razones y accidentes, por medio de los quales han florecido en otras Naciones.

El poder y facultades del hombre, como animal racional, son grandísimas; pero no las pone regularmente en práctica sinó quando está incitado de la necesidad. Esta es de dos especies, una absoluta, y otra de opinion. Las bellas Artes no tienen ninguna relacion con la primera; y son hijas de la segunda. Quando hay poder facilmente nace la voluntad: con que siendo el hombre por su talento y por su conformacion capaz de comprender y de imitar qualquiera propiedad y qualidad exterior de las cosas, viene á ser la imitacion natural al hombre, y de ella nacen las bellas Artes. Alguno opondrá quizás á esto, que la Arquitectura es hija de la necesidad; pero aquí se confundiría con el arte de fabricar, que no es susceptible de Belleza, ni directriz de las demás Artes, como lo es la Arquitectura.

Comunmente se cree que en el Oriente comenzaron los hombres á hacer imágenes ó simulacros para su culto religioso; pero aquellas naciones no adelantaron las Artes hasta el punto de merecer el nombre de bellas; porque se contentaban con el solo significado de las cosas. Una imagen valía lo mismo que un nombre,ó un gerooglífico, sin considerar la perfeccion ni la Belleza: y así componian ciertas figuras monstruosas para significar diver-

sas

sas propiedades imaginarias, ó para hacer sus Dioses tan espantosos y horribles como su supersticion los concebia. Poco mas adelante pasaron los Egipcios. Los Fenicios añadieron algo mas de finura en el trabajo, porque así lo pedia su comercio, y labraron mas metales que piedras. Dichos Fenicios, segun yo creo, llevaron las Artes por todas las costas del Asia, Africa y Europa; pero siempre en aquel estado rústico y bárbaro en que estuvieron hasta que las cultivaron los Griegos.

Exâminando por qué las Artes no pasaron á mayor altura entre los primeros inventores de ellas, no obstante que sea tan fácil añadir á lo inventado, hallo que debió consistir en que las idéas de los hombres van siempre en progresion seguida; y por consiguiente, si el principio es malo, el fin debe ser pésimo: por lo que las bellas Artes entre aquellas Naciones que las empezaron mal debieron ir siempre á peor, como la fruta de un arbol dañado, que se cae antes de madurar. A este mal principio pudo contribuir la fealdad de las gentes, la ignorancia de la Belleza, y la ninguna estimacion que se hacía de los Artífices: los quales además no tenian arbitrio para apartarse de la forma de Idolos que habian prescrito los Sacerdotes, que, como he dicho, se contentaban con solo el significado; y quando querian hacer algo de particular, aumentaban la materia, y no la forma, haciendo figuras descomunales y gigantescas. Los Fenicios por otra parte no pensaban mas que en su comercio; y así era natural que pusiesen á sus Artífices en la clase de los Artesanos, que servian á un ramo de su negocio.

Quando finalmente comenzaron los Griegos á componer una Nacion culta, y en particular los Atenienses comenzaron á florecer, y mediante la Filosofía aprendieron á dar el verdadero valor á las producciones del ingenio, entonces florecieron en sumo grado las bellas Artes. Todo las favorecia en Grecia. La situacion de

tan-

tantas Islas, que hace tan varia y hermosa la Naturaleza: el clima por lo general templado: las costumbres: la dulce libertad: la belleza de las gentes: la grande estimacion que se hacia de esta qualidad, y la sensacion que excitaba en aquellas cabezas tan bien organizadas; y por fin, hasta la misma pobreza sirvió á esta feliz combinacion. El mérito abria el camino á los mayores honores, hasta los divinos. La Belleza se consideraba como un don de los Dioses. Se daba á los hombres mas estimacion por lo que eran, que por lo que poseían. Sobre todo ¿qué estímulo no debía ser para los Artífices ver que sus jueces eran Filósofos? que éstos gobernaban las Repúblicas, y eran de su propia clase, como sucedió con Fidias amigo de Pericles? y quando se veía un Sócrates, Escultor, y declarado por el primer sábio y oráculo de todo el mundo? Son notorias las grandes riquezas de Fidias, y los grandes premios que tuvieron los célebres Pintores y Escultores. Esto consistia en que quasi todas las obras se hacian á expensas públicas de alguna Ciudad: y así la pobreza no estorbaba, y antes ayudaba; porque aquellos pueblos no medían la magnificencia por el valor de la materia de la obra, sinó por el Arte del Profesor que empleaban.

Aunque la Estatuaria (que sin duda es la mas antigua de las Artes) era antiquísima en Grecia, se quedó por mucho tiempo en estilo un poco seco, al modo de aquel que vemos en los vasos llamados Etruscos, que en realidad son de la manera Griega primitiva; y las obras Etruscas en marmol ó alabastro Volterrano son de diferente estilo. Enfin, los Etruscos debieron tener aquella manera Griega, siendo Colonia doble, primero de Fenicios, y despues de Griegos: y esto lo comprueban sus propios monumentos; pues fuera de algun punto obscuro de mitologia, no contienen otra cosa mas que hechos Griegos, particularmente del tiempo heroyco. Este estilo no fue

general á toda la Grecia, sinó solamente á las partes en donde le introduxeron los Fenicios y Egipcios, que sería por las costas del mar. Tierra adentro creo yo que comenzaron mucho mas tarde á hacer simulacros; y que no recibieron el Arte de á fuera, sinó que le inventaron por sí, comenzando por la plástica.

La ocasion principal de introducirse el Arte fueron las Estatuas que se ponian á los vencedores en los Juegos Olímpicos. Estas se hacian á expensas públicas de la patria del vencedor: y así todos sus paisanos tenian interés en que fuesen bien hechas. Los Artífices, retratando estos sugetos, tenian ocasion de exâminar los cuerpos mas bien proporcionados y perfectos: y la gloria de inmortalizarse con sus obras, junta á la competencia de las de otros que habia en aquel célebre sitio, era un grande estímulo para los Escultores, y daba facilidad á los Aficionados para juzgar mejor de su mérito por comparacion.

Esta primera imitacion de la verdad dió ya un grado de perfeccion al Arte; porque la diversidad de figuras que se retrataban pedia necesariamente un raciocinio y manera diversa. Pero la propension de aquella Nacion á la Belleza la hizo reparar, que los cuerpos jóvenes tenian de ella mas que los viejos, porque no contenian tantas señales de la humana imperfeccion: que comprendian todas las partes esenciales, sin las menudencias que cansan los sentidos y la reflexîon; y que eran de formas mas simples y mas bellas. Con esto, y con el conocimiento que ya habian adquirido imitando los cuerpos mas exercitados, advirtieron quáles eran las partes que mas concurrian á la perfeccion del hombre, y las diversas qualidades que son caracteristicas á cada uno; como, por exemplo, la fuerza, la ligereza, lo grande, lo pequeño, la juventud y la vejez. Distinguieron todos estos caractéres del modo mas simple, y con eso hallaron el mas per-

perfecto estilo, ó por mejor decir, el estilo de la Belleza. Sus Divinidades eran todas bellas: pues aunque las representaban con figura humana, evitaban las señales de la naturaleza animal; y por eso no vemos en su Jupiter y Neptuno ni arrugas ni venas, no obstante que representen personas robustas y de edad. Quando les ocurria hacer alguna expresion alterada y fuerte nunca la hacian excesiva; sinó del modo mas simple, y sin alterar la Belleza mas de aquello poco necesario para distinguir la esencial diferencia de otro estado de la persona, y dar idéa clara de la pasion.

Como todo quanto hace el hombre lo hace con relacion á sí mismo, y nada puede gustarle si no tiene alguna relacion con su especie; por eso los Griegos se aplicaron tanto al conocimiento de la figura humana, y hallaron todo aquello que al hombre puede parecer hermoso. Y como tenemos además la propiedad de comparar todas las cosas con alguna circunstancia nuestra, sacaron de la proporcion, forma y caracter del hombre las idéas para todo lo demás, como para la Arquitectura, vasos, y quanto tiene alguna forma.

La Pintura se perfeccionó quasi al mismo tiempo que la Escultura: y ésta seguramente debió empezar por la plástica. En quanto á la estimacion que se hacía de una y otra, yo creo que la de la Pintura era mucho mayor, segun los precios que se daban por ella, y las honras que se hacian á sus Profesores. La Escultura no pudo, en mi entender, adquirir su última perfeccion hasta el tiempo de Apeles por medio de Lisipo y Praxîteles; porque fue menester que antes de ellos superasen los demás Artífices las mayores dificultades en la proporcion, caracter, belleza, y magestad, como hija de hombres que obraban todo con razon: y así se ve aun hoy en los monumentos que nos quedan de aquellos tiempos. La Arquitectura Griega no tuvo infancia, y desde las chozas

pasó de repente á los suntuosos edificios del Orden Dórico : el qual se conservó siempre, y solamente le dieron alguna pequeña variedad, porque no hallaron otro que tanto se acomodase á su sólida manera de pensar.

La Grecia finalmente fue conquistada por los Romanos ; pero aunque éstos la superaron en la fuerza de las armas, nunca pudieron igualarla en las Ciencias ni en las Artes ; y por su ingenio forzó á sus vencedores á confesarse vencidos. ¡Tanto poder tiene el mérito aun entre bárbaros! Los Romanos nunca tuvieron grandes Artífices, porque no les daban aquella estimacion que se merecen, y porque el camino de la fortuna, y de la pública reputacion era entre ellos solamente el foro y las armas, y el pueblo, oprimido de la clase Senatoria, pensaba poco en las Artes ; y así quando en Roma querian hacer alguna obra bella, buscaban algun Griego que la hiciese. Entre éstos se conservaron las Artes mucho tiempo, y fueron decayendo poco á poco ; pero en Roma acabó muy presto el Gusto que habian introducido los Griegos : porque habiendo envilecido las Artes empleando en ellas hasta los esclavos, eran éstos reputados como Artesanos viles, y muy inferiores á la profesion del Soldado.

Algunos tal vez creerán que la Arquitectura Romana haya superado á la Griega ; pero yo no soy de este parecer, porque los Romanos no tuvieron Arquitectura propia. Considerese qué cosa sería Roma antes de los Tarquinios, y las obras que el Prisco hizo, como el Circo y la Cloaca, ambas empresas magníficas ; pero executadas seguramente por Etruscos : los quales tampoco inventaron ninguna cosa en Arquitectura, sirviendose siempre de la antigua Griega, menos perfecta, y aun algo alterada. Despues, quando los Romanos adquirieron un poco mas de cultura, se sirvieron de Artífices Griegos, como de Augusto, Trajano y Adriano, que fueron los que mas fabricaron en Roma, se sabe de cierto. El Orden Compues-

puesto que usaron los Romanos no es propiamente cosa nueva ; sinó un mixto de Corintio y Jónico. El primero me atrevo á decir que nunca tuvo mucho crédito entre los Griegos ; pues entre las ruinas , que todavía se conservan en muchas partes , no se ve aquel Orden , ni aun en Corinto mismo : por lo que yo creo que el uso y el nombre de este Orden de Arquitectura se inventó despues de la destruccion de aquella célebre Ciudad , y que los Romanos, habiendo hecho algunos capitales del metal Corintio con las hojas y figuras que vemos , les dieron aquel nombre , como llamaron Corintios los vasos y candeleros hechos del mismo metal : y aunque la Linterna de Diogenes, y la Torre de los vientos de Atenas eran de este Orden, creo yo que se fabricaron despues de este tiempo.

El estilo diverso que se ve en las fábricas Griegas y Romanas da á conocer los distintos caracteres de las dos Naciones: pues los Romanos,con el demasiado luxô en los adornos, afeaban la Belleza de la simplicidad Griega, que no admitia cosa en el adorno que fuese sin razon ni contra la razon. Aquel luxô , hijo de la exorvitante opulencia de los Romanos , y de la poca sensacion que les hacia la Belleza , les hizo caer muy presto en la barbarie ; porque sobrevino luego la pobreza , y con ella se acavó el Gusto, y quien le fomentaba. Con los Griegos no sucedió lo mismo ; pues fue necesario que viniera un entero trastorno de la Nacion para que se extinguiese en ella el buen Gusto. A pesar de la humillacion , y de la pérdida de la libertad , no empezó á introducirse en ella la barbarie hasta despues que abrazó el Christianismo. No porque esta santa Religion se oponga á las Artes , como no se opone á nada que sea bueno ; sinó por el abuso que hicieron de ella los Griegos disputando con furor, y dividiendose en varias sectas. Su genio sublime , y su natural sutileza saltaron los límites de una Religion tan sen-

sencilla, pasandó con demasiada rapidéz del amor de la materia al del espíritu. Se cambiaron las idéas de las cosas, y tomaron otro semblante las costumbres. A la libertad sucedió la obediencia: al amor de la gloria la humildad: á la estimacion de la Belleza el desprecio de las cosas terrenas; y finalmente á las ciencias humanas las disputas theológicas. De miedo que los pueblos recayesen en la Idolatria se destruyeron todas las Estatuas que se habian salvado hasta entonces de la rapacidad de los Romanos, de las guerras, incendios y ruinas. Todo en suma mudó de aspecto; pero sin embargo no se dexaba de traslucir siempre la superioridad de los ingenios Griegos sobre el de las demas Naciones en aquello que hacian: bien que no cuidaban de las Artes, dexandolas olvidadas, ó á lo menos practicadas solamente por personas religiosas, que por sistema no aspiraban á la excelencia. Ultimamente vino la invasion de los Turcos; y la secta de Mahoma con la espada y la ignorancia acavó de arruinar quanto no era el Alcoran, y estableció la barbarie sin esperanza de remedio.

Los Griegos, que en gran número se refugiaron entonces en las Islas de Italia, y por las costas del Adriatico y Mediterráneo, traxeron consigo algunos rústicos Pintores, que quasi nada sabian de su Arte; pero no obstante, como eran mas prácticos y francos que los Italianos, iban corriendo por todas partes pintando las Imágenes que la piedad Christiana les mandaba hacer. Los edificios mas magnificos que se construyeron en Italia despues de la division de los Imperios de Oriente y Occidente son obras de Arquitectos Griegos, como la Iglesia de S. Marcos de Venecia, la Torre de Pisa, y otros.

Es tambien digno de consideracion, que los mismos accidentes que fueron causa en Grecia de que las bellas Artes se levantasen de la nada, lo fueron tambien en Italia; aunque en un grado inferior, tanto por ser esta

Na-

Nacion menos propia que la Griega para percibir la delicadisima sensacion de la Belleza , quanto por haber renacido aquí con principios mas complicados : lo qual aparta las idéas de la simplicidad , que es el único camino por donde nuestro entendimiento se prepara á la referida sensacion de la Belleza.

La Religion hizo necesarias las Artes de fabricar, esculpir y pintar Imágenes para el culto divino. La libertad de las Republicas Italianas inspiró á estos pueblos los pensamientos de hacer cosas grandes , é hizo nacer en ellos las idéas que se habian apagado entre los Griegos de distinguirse por hechos y obras excelentes. Enfin esta libertad que reinaba en Italia en los siglos XIV. y XV. hizo florecer la industria humana , por la regla de que siempre hace mucho mas y mejor el que hace lo que quiere , que no el que hace lo que debe. El hombre libre con voluntad hace todo lo que puede , mas ó menos segun su capacidad ; pero el esclavo á lo mas hace lo que se le manda , y gasta su propia voluntad en la violencia que se hace para obedecer. El hábito de hacerlo oprime al fin su capacidad : y asi su raza va empeorando, hasta no desear lo que desespera obtener.

De hecho vemos que las bellas Artes comenzaron á florecer en Italia quando la libertad dió su impulso al comercio de la República de Venecia. Su tráfico y comunicacion continua con la Grecia la hizo concebir idéas dignas de su grandeza. . . . .

distinta s[illegible]cion de la Bell[illegible] [illegible]
ido aqui con principios [illegible]as complicados. [illegible]
[illegible]ra las idéas de la [illegible]plicidad, que es el unico cami[illegible]
por donde nuestro [illegible]ntendimiento se pre[illegible]para á la ve[illegible]
[illegible] sensacion [illegible] la Belleza.

La Religion [illegible] necesitaba las Artes de[illegible] [illegible]
[illegible]ulpir y pintar Imágen[illegible] [illegible]ito [illegible]. La liber-
tad [illegible] las Republicas [illegible] inspiró á estos pueblos
[illegible]ensamientos de hacer cosas grandes, é hizo na[illegible]
[illegible] las idéas que [illegible] han apagado entre los Griegos
[illegible] [illegible] obras [illegible]. [illegible]
[illegible] en Italia en lo[illegible] XIV, y [illegible]
[illegible] de que
[illegible] el que [illegible]
[illegible]
[illegible] menos seguir [illegible]
[illegible]acidad [illegible] el esclavo á lo mas hace lo que se le
[illegible], y gasta su propia voluntad en la violencia que
se hace para obedecer. El hábito de hacerlo, oprime su
[illegible] capacidad, y asi su fuerza va [illegible]aporando, hasta no
[illegible] de [illegible] obtener.

De hecho vemos que las Bellas Artes comenzaron á
[illegible] en Italia quando la libertad dió su impulso [illegible]
[illegible] de la República de Venecia. Su tráfico y com[illegible]
[illegible] hizo concebir [illegible]

CARTA
DE
D. ANTONIO RAFAEL MENGS
A D. ANTONIO PONZ.

EL EDITOR.

Se imprimió esta CARTA *quatro años hace en Madrid en el sexto tomo del* Viage de España *de D. Antonio Ponz. Habiendo exîgido Mengs que se publicase tal qual él la había escrito en Castellano, en cuya lengua no tenia la mayor práctica de escribir, quedaron varias cosas algo confusas. Para remediar esto, se ha procurado aclarar lo posible; pero sin retocarla tanto que se altere la manera original de explicarse el Autor. Se han añadido algunas pocas Notas, para dar á entender lo que quieren decir varias voces propias del Arte.*

Esta misma Carta se imprimió en Turin traducida al Italiano tan infelizmente, que me consta el gran disgusto que causó á Mengs: y que si la muerte no le hubiera prevenido, tenia determinado traducirla por sí, y publicarla, para borrar el mal concepto que de su saber debe formar el mundo por aquella traducion: pues á los defectos de claridad, que hay en el Castellano, se añaden errores y contradiciones manifiestas.

Muy señor mio. Quiere Vm. que le diga mi parecer sobre el mérito de los Quadros mas singulares que se conservan en este Real Palacio de Madrid, para publicarle en alguna de sus obras. Vm. me honra mucho en esto, y me anima, creyendome capaz de ello; pero es empresa superior á mis fuerzas, y mas dificil de lo que Vm. se figura, mayormente para mí que entiendo poco de letras, y no tengo gracia para tratar materia tan delicada.

Sabe Vm. muy bien que á mis ojos no pueden parecer tan bellas todas las Pinturas como parecen á los demás; bien que me admiren las obras de los hombres grandes mucho mas que á los Aficionados vulgares; pero con la diferencia de que estos encuentran infinito número de Pintores excelentes, es á saber, todos aquellos cuyas obras deleitan su vista; y es corto el que yo hallo, reduciendose á aquellos pocos que merecieron el glorioso título de grandes.

No obstante es cierto que todos tenemos una razon comun para estimar las produciones de las bellas Artes; porque tanto el docto como el ignorante tienen idéa de que las bellas Artes deben dar deleite por medio de la imitacion de cosas conocidas: y así aprueban las que tienen esta qualidad á proporcion de su inteligencia. Si las obras son muy inferiores, y tales que el que las mira puede descubrir con facilidad sus defectos, regularmente las desprecia: si por la variedad de objetos agradables y fáciles de comprender deleitan su vista, entonces es quando las aprueba; pero si encuentra mayor complicacion de razones, de las quales las fáciles de entender le guian á la inteligencia de las dificiles, logra entonces el gusto de adivinar, y elevandose su entendimiento, y lisongeandole su amor propio, alaba como por gratitud dicha obra, tanto mas ó menos quanto los objetos sean

mas

mas conformes á su condicion natural ó habitual. Así el devoto, el lascivo, el instruido, el perezoso y el idiota aprueban objetos diversos con mayor ó menor entusiasmo; pero de las cosas demasiado superiores, ó que exceden del todo á nuestra inteligencia recibimos poco ó ningun deleite.

De lo dicho puede Vm. considerar quan varios deben ser los pareceres de los hombres en orden á las obras de la Pintura, y quan peligroso sea decir con sinceridad lo que se siente: pues cada uno se apasiona de su opinion en lo que aprueba ó reprueba, y regularmente lleva á mal que otro desestime lo que él alaba; no por aficion á la cosa alabada, sinó por amor propio. No pudiendo el hombre tolerar que otro le supere en materia de entendimiento, y no hallando fuerzas con que rebatir la razon, suele recurrir al remedio de desacreditar á quien dixo la verdad con el nombre de mala lengua, de despreciador, ó por lo menos de que nada puede contentarle; y así muchas veces es desgracia conocer los errores agenos, y siempre grande imprudencia descubrirlos sin necesidad. Sin embargo de esto deseo complacer á Vm. en parte; pero será hablando como Pintor que conoce las dificultades del Arte, y la imposibilidad de poseerla sin defectos. No tengo la vanidad de hacerme juez para criticar á los Profesores de mi facultad, y aseguro á Vm. que hago grande estimacion de todos, aun de aquellos que segun las reglas del Arte podria criticar mucho: pues quando otra cosa no encuentre para estimarlos, me admira el valor y facilidad con que han executado sus obras, á las quales muchas veces no falta mas que el haber sido hechas con mejores principios. Si condesciendo, pues, en exponer algunas reflexîones críticas, lo hago solamente con el fin de ser útil en algo, segun Vm. me lo hace esperar.

Antes de emprender la descripcion de los Quadros

me parece no será inutil dar una breve idéa de la Pintura en general, á fin de que las personas poco instruidas en esta materia lo queden algo para poder gozar de la Belleza de las excelentes producciones de esta Arte, que iremos describiendo.

No ignora Vm. que la Pintura fue tan estimada en todos tiempos que los antiguos Griegos la llamaron Arte liberal, y Arte noble, hasta que finalmente se ha introducido el nombre de bella Arte, que le conviene muy bien; pero se debe considerar que la Pintura es Arte noble ó liberal respeto al estudio mental que necesita, y á la superioridad de entendimiento, y nobleza de ánimo que debe tener el que la exerce. Tambien es Arte noble por haber sido su excelencia en todos tiempos un camino abierto para adquirir honor y nobleza, de que se han visto muchos exemplos en España y en otras partes.

El nombre de Arte bella corresponde tambien á la Pintura en consideracion á sus produciones; pues toda Pintura debe tener belleza, sin la qual será siempre defectuosa. La noble Arte de la Pintura á ninguna otra cosa se parece tanto como á la Poesía, teniendo ambas un mismo fin, que es instruir deleitando.

Imita la Pintura todas las apariencias de los objetos visibles de la Naturaleza, no puntualmente como son, sinó como parecen, ó como podrian ó deberian parecer. Siendo el fin que se propone de instruir deleitando, no lo conseguiria si copiase la Naturaleza como es; porque quedaria la misma y aún mayor dificultad en comprender las produciones del Arte que las de la Naturaleza: y así su objeto es darnos idéa de las cosas que la Naturaleza produce; y sus obras serán tanto mas laudables quanto la idéa que nos dan sea mas perfecta, determinada y clara.

Todo lo que el Arte puede producir lo hay ya en la Naturaleza producido por entero, ó por partes; y aunque

que el Arte no puede llegar á imitar con toda perfeccion un objeto quando se halle de cumplida hermosura, como este caso es muy raro, se puede decir que el Arte de la Pintura es en general mas cumplido y hermoso que la Naturaleza misma; porque junta las perfecciones que en ella están separadas, ó en la imitacion depura los objetos de todo lo que no es esencial al caracter elegido para la idéa que quiere dar á los que miran las obras. Ademas de esto, la Naturaleza es tan complicada en todas sus produciones, que no podemos comprender el modo con que las hace, ni distinguir con facilidad sus partes esenciales; pero la Pintura, con las sobredichas condiciones, nos da la idéa clara de las cosas originales que ha producido la Naturaleza, sin fatigar nuestro entendimiento, lo qual siempre causa deleite; porque todo lo que mueve nuestros sentidos, ó nuestro entendimiento sin cansarlos, produce sensacion agradable; por cuya causa la imitacion nos da mas deleite que su prototípo. En conseqüencia de esto digo, que la Pintura no debe ser imitacion servil, sinó ideal: esto es, que debe imitar las partes de los objetos naturales que nos dan la idéa del sér de la cosa que percibimos; y esto se hace expresando las señales visibles de la esencial diferencia que hay entre un objeto y otro, ya sea de naturaleza muy diversa, ó casi semejante. Siempre que se hacen visibles estas diferencias esenciales, dan idéa clara de su sér y propiedades, y quitan al entendimiento el trabajo para comprenderlas.

Tambien los asuntos que quiera tratar el Pintor deben ser elegidos, como los del Poeta, de entre las cosas que ofrece la Naturaleza. Exîstan estos, ó no exîstan, siempre deben ser posibles; y la misma hermosura y perfeccion de un grado imposible no debe emplearse sinó en las personas de supuesta divinidad, en las quales se hace posible lo que de otro modo no lo seria. Comunmente

se

se suelen llamar estas hermosuras y perfecciones *ideales*, por no hallarse en la Naturaleza : de donde nace que muchos creen que lo ideal no es verdadero y natural. La Pintura siempre tiene y debe tener mucho de ideal ; bien entendido, que esto no es otra cosa mas que la eleccion de las partes ya exîstentes en la Naturaleza que convienen á una misma idéa, adaptadas de modo que formen unidad en la obra del Arte, para atraer el ánimo del que la mira, y ponerle en aquel estado que quiere el Artífice. En esto consiste el artificio del Pintor, y con él hace *pintoresco* qualquier objeto de la Naturaleza, dandole una disposicion capaz de dispertar particular sensacion en el ánimo de los que le miran.

Quando una Pintura tenga la eleccion, la imitacion, y la execucion arreglada á una misma idéa, siempre será buena. Al contrario, será siempre defectuosa si le faltan estas calidades. No obstante podrá hallarse de mejor ó inferior Estilo segun la eleccion de los objetos que el autor se propuso imitar.

Todas las partes juntas que componen la Pintura en quanto al acto práctico, ó sea execucion, forman lo que yo llamo Estilo, que es directamente el modo de ser de las obras de Pintura. Estos Estilos son infinitos ; pero los principales se pueden comprender en un corto número, y son el sublime, el bello, el gracioso, el significante y el natural, no haciendo cuenta de los Estilos viciosos ; aunque no desprecio los Autores de ellos, porque muchas veces los defectos grandes se hallan acompañados de grandes méritos : y esto suele dar ocasion para que sigamos con equivocacion á los viciosos, tomando por virtudes sus defectos. 1

Sobre estos estilos me explicaré lo mejor que pueda, aunque el asunto es superior á mis fuerzas : por lo que pa-

1 *Decipit exemplar vitiis imitabile.* Horat.

parecerá atrevimiento en mi el emprenderlo ; pero lo hago con esperanza de dar á lo menos ocasion á que otro mas habil y capaz emprenda el explicar mas bien que yo estas cosas ; y veré con gusto el ser desaprobado , con tal que otro diga cosas mas útiles sobre un punto tan importante como es para los Pintores y Aficionados el conocer y distinguir los Estilos, y apreciar los que mas justamente lo merecen.

ESTILO SUBLIME.

Por Estilo sublime entiendo aquel modo de tratar el Arte que conviene á la execucion de las idéas con que se quieren hacer concebir objetos de calidades superiores á nuestra Naturaleza. El artificio de este Estilo consiste en saber formar una unidad de idéas de lo posible é imposible en un mismo objeto : por lo que conviene que el Artífice junte y emplee formas y apariencias conocidas á fin de hacer un todo que no exîste mas que en su imaginacion ; y para esto, en las partes conocidas que tóme de la Naturaleza debe hacer abstraccion de todas las señales del mecanismo de ella. El *modo* generalmente debe ser simple , uniforme, austero , ó á lo menos grande y grave. [1]

No tenemos exemplares de este Estilo en obras de Pintura , faltandonos las de los antiguos Griegos ; por lo que debemos recurrir á las Estatuas que nos quedan de ellos , entre las quales el Apolo Pithio del Vaticano es la que mas se arrima á este Estilo : y lo habrán sido per-

1 Mengs entiende aqui por *modo* lo mismo que Estilo , ó manera de executar. Por *modo austero* entiende el que en la execucion dá á las formas un aire de simplicidad : á los contornos , lineas menos curbas y ondeadas que á las cosas graciosas : y al clarobscuro , colorido , ropages, movimientos y expresiones , un caracter de magestad y de grandioso , huyendo toda menudencia y afectacion.

perfectamente el Júpiter y la Minerva de Fidias en Elis y Athenas. El gran Rafael de Urbino, en lugar del Estilo sublime, no llegó mas que al grandioso. Miguel Angel nos dió el *terrible* [1] : y aunque uno y otro se arrimaron al sublime en los conceptos é invenciones, sus formas no correspondian ; bien que el modo de la execucion, y particularmente la de Rafael, era muy propia para aquel Estilo. Anibal Caraci, por la imitacion de las formas de las Estatuas antiguas, se aproxîmó algunas veces al sublime; como tambien Dominico Sampieri, pero sin unir la sublimidad de idéas y modos.

ESTILO DE LA BELLEZA.

La Belleza es la idéa ó imagen de la perfeccion posible. Jamas la perfeccion se hace visible sin producir Belleza ; ni hay Belleza que no muestre la buena propiedad ó perfeccion del objeto en que se halla. La Belleza eleva nuestro entendimiento á la facil inteligencia de las buenas calidades de los objetos, que sin ella quedarian como escondidos y difíciles de comprender.

El Estilo propio para expresar tales objetos debe ser sencillo y depurado de superfluidades, sin que le falte ninguna parte esencial, y que cada cosa esté señalada conforme á su dignidad, ó sea calidad mas útil en la Naturaleza ; pero no obstante, la execucion debe ser individual, y de mas suavidad que en el Estilo sublime, de tal manera, que sea suficiente para darnos idéa clara de la perfeccion posible.

Es-

1 En otra parte se ha dicho lo que es estilo *grandioso*. Por metafora se llama *terrible* aquel estilo que en la composicion busca las posturas mas forzadas y extraordinarias, en la execucion las lineas menos suaves, en la expresion el punto mas extremado, y en el colorido el tono menos agradable: es lo contrario de la suavidad y de la gracia. No se puede negar que Miguel Angel fue en este estilo excelentisimo y terribilisimo.

Este Estilo de la Belleza tampoco se halla perfecto en las obras de los modernos. Si se hubieran conservado las de Zeuxîs, particularmente su Elena, podriamos tal vez formar idéa justa de él. Las Estatuas Griegas que nos quedan son generalmente de este Estilo, mas ó menos quanto lo permite el caracter de cada una; y aunque algunas tengan muchisima expresion de afectos, como el Laocoonte, se trasluce sin embargo la Belleza de las formas, bien que en un estado violento y alterado.

La Belleza parece que muda caracter segun el sugeto en quien se halla; y así vemos acercarse al sublime en el Apolo del Vaticano: en el Meleagro se ve la hermosura humana ó heroica: en las Niobes la mugeril: en el Apolino y la Venus de Médicis la hermosura de sugetos graciosos. Bellísimos son el Castor y Polux de San Ildefonso, la Lucha de Florencia, el Gladiador de Borguese, y el mismo Hércules de Farnesio. Todas estas obras son diversísimas de caracter; pero no obstante se conoce que sus Autores nunca se olvidaron de acompañarle con la hermosura.

Las idéas de Rafael suben poco mas arriba de los objetos que veía en la Naturaleza, y no son muy exquisitas: Anibal era bello en los cuerpos de los hombres: el Albano algo en las figuras de mugeres: Guido Rheni en las cabezas de ellas; pero mas por las formas que por el modo.

ESTILO GRACIOSO.

La *Gracia* es palabra que equivale á beneficencia: de donde viene que los objetos que nos parecen graciosos son aquellos que en su apariencia nos dan idéa de esta qualidad. En este Estilo se deben dar á las figuras movimientos moderados, fáciles, amorosos, y mas humildes que arrogantes. En la execucion no se ha de pretender dar mucha fuerza; antes bien ha de ser suave, facil y

variada; pero sin dar en menudencias.

Esta parte fue la que los Griegos confesaron que Apéles poseía en grado superior; y aunque aquel Artífice era muy modesto, él mismo se gloriaba de poseerla, diciendo con su ingenuidad, que otros le eran superiores en algunas partes, pero que él les excedía en la Gracia. La idéa que los Antiguos tenian de la Gracia era diversa de la que hoy tenemos de ella; pues comparada ésta con aquella, es una especie de afectacion que no puede subsistir en la perfecta hermosura sin embarazarla, consistiendo en ciertos gestos, acciones y posturas difíciles, no naturales, y casi violentas, ó á lo menos semejantes á las de los niños; como vemos algunas veces en las obras del mismo gran Corregio, y aun mas en las del Parmesanino, y otros que han seguido aquel rumbo. En los Antiguos no era esta la Gracia, sinó un caracter que da la idéa de la Belleza, asi como ésta la da de la perfeccion presentandonos las partes agradables de los objetos bellos. Los exemplares Griegos mas perfectos de este Estilo son la Venus de Medicis, el Apolino, el Ermafrodita de Villa Borguese, y lo que hay de antiguo en el bellisimo Cupido de la misma Villa, como tambien una Ninfa en la coleccion de San Ildefonso, y otras varias Estatuas. Rafael poseía la verdadera Gracia en los movimientos de las figuras; pero le faltaba algo de elegancia en las formas y contornos, y su execucion en general es demasiado fuerte y *determinada.* [1] El Corregio pue-

[1] Execucion *determinada* es aquella que señala las cosas mas allá del medio de ellas. El espectador, asi como el lector, quieren tener algo que adivinar, y que hacer por sí. Un Autor que apura por todos lados su materia disgusta al lector mortificando su amor propio, porque le supone incapáz de sacar por sí todas las consecuencias: y un Pintor que señala las cosas, y sobre todo la Expresion, con demasiada fuerza, hace el mismo efecto dañando á la Belleza. Todo extremo es vicioso, y la gran dificultad está en saberse mantener en el punto de enmedio.

puede servir de exemplo en los contornos, clarobscuro, y en todo lo que se comprende baxo el nombre de execucion. Este Autor poseía en grado eminente aquella parte de la qual se preciaba tanto Apeles alabando á Protógenes, diciendo que este le era igual en todo, pero que no sabia levantar la mano de la obra : dandonos á entender, que el demasiado trabajo, y demasiada lima, quitan la Gracia á las obras, y son contrarias á este estilo.

ESTILO SIGNIFICANTE O EXPRESIVO.

Por Estilo significante entiendo aquel en el qual la Expresion es el fin principal. Su execucion pide *determinacion* y *conclusion* : esto es ser muy acabada.

Rafael de Urbino puede servir de perfecto exemplar en este Estilo, en el qual nunca ha sido superado de nadie. Los antiguos Griegos preferian la Belleza á la Expresion, de modo que procuraban no afear las formas con las alteraciones que precisamente causa la Expresion fuerte de los afectos.

Por lo que mira á los demas Modernos, ninguno ha sabido dar la Expresion tan justa como Rafael, el qual parece retrataba las mismas personas que pintó. Los otros, aún los mas hábiles, parece que han retratado Comediantes que fingen las pasiones que representan, y que hacen las acciones para que las vean, y no porque sientan los afectos ellos mismos : de modo que es una afectacion, y no un sentimiento interior de la persona. Algunos hombres de mérito solamente han tenido gracia para algunas acciones particulares ; y otros ni aun para tanto, haciendo todas las composiciones desanimadas y frias. Rafael, al contrario, es expresivo en todos los casos, y su execucion corresponde en todas las partes á lo que pide este estilo, como explicaré en la descripcion de los Quadros.

ESTILO NATURAL.

Aunque la Pintura debe darnos siempre idéa de las cosas naturales, distingo baxo este nombre de Estilo Natural las obras en las quales el Artífice no se propone otro fin mas que este mismo, sin pretender mejorar ni escoger lo mas exquisito de la misma Naturaleza. Esto es lo que se entiende quando se dice, *Pintores Naturalistas*: con cuya expresion se da á entender que tales Artífices no han sabido el arte de mejorar sus originales, ni de escoger lo mejor de la Naturaleza; y que solamente la han sabido copiar como el acaso se la ha presentado, ó como regularmente se halla.

Me parece poder parangonar este Estilo en la Pintura con el estilo de la Poesia Cómica, que se sirve del artificio de la Poesía, sin emplear idéas poéticas. En este Estilo han sido excelentes algunos Olandeses y Flamencos, como Rembrant, Gerardo Dau, Teniers y otros; pero los mejores exemplares de él son las obras de D. Diego Velazquez: y si Tiziano le es superior en el colorido, Velazquez lo es á Tiziano mucho mas en la inteligencia de luces y de sombras, y en la perspectiva aërea, que son las partes mas necesarias en este Estilo, pues por medio de ellas se da idéa de la verdad, no pudiendo subsistir los objetos naturales sin tener vulto y distancia entre sí; y pueden ser de mas bello ó mas ordinario color. Quien desease en este genero algo mas de lo que se halla en las principales obras de Velazquez, lo puede buscar en la Naturaleza misma; pues lo mas necesario siempre lo hallará en este Autor.

Será facil descubrir lo que corresponde á qualquiera Estilo quando se considere que las partes de imitacion y execucion deben ser consiguientes á la primera idéa que se propuso el Artífice: por lo que pasaré en silencio

otros

otros diversos Estilos, que son mas ó menos perfectos, y participan del uno ó del otro de los arriba expresados.

ESTILOS VICIOSOS.

Recelo que disgustaria demasiado á un gran numero de Aficionados tenidos por inteligentes si quisiera hablar de los Estilos viciosos ; porque estos agradan mucho á los que no tienen el Gusto bastante delicado para discernir la verdadera excelencia de los hombres grandes , y toman una pura apariencia por verdadero mérito. Por esta equivocacion toman muchos el Estilo cargado , como lo es el de algunos sequaces de Miguel Angel , por el verdaderamente grandioso de este Maestro. El afectado de algunos Pintores Lombardos les parece gracioso como el de Corregio : y lo mismo sucede con los Estilos amanerados, que muchos alaban como si fueran del mejor Gusto ; quando por lo regular no son otra cosa mas que un aumento de las cosas accidentales,con que dan alguna idéa á los que no son capaces de conocer los objetos de la Naturaleza por las partes y señas principales. Los medios de que los Artífices de este Estilo se sirven para agradar á los Aficionados son el aumento de la hermosura de las tintas locales [1] de todos los cuerpos, y su variedad , la fuerza y contraposicion del clarobscuro , y la disposicion chîmérica de masas de luces y sombras donde no pueden hallarse : de modo que tales obras están hechas mas para los ojos que para la razon. Este Estilo han seguido muchos de los que se tienen por hombres grandes , particularmente fuera de Italia : de los quales respeto los nombres por los méritos que han tenido en otras partes del Arte , como son la fer-

1 *Color local* es el color propio y natural de las cosas , que las distingue entre si.

fertilidad y abundancia de ingenio, y el superior talento con que han sabido vencer, ó despreciar, las mayores dificultades del Arte, y contentarse con alguna excelencia en las partes mas fáciles, sin cuidarse de las censuras de los inteligentes.

ESTILO FACIL.

Algunos Profesores han tenido un Estilo muy bello, y de mucha facilidad, sin ser del todo viciosos, qual le tuvo Pedro de Cortona, y los de su Escuela, como se ve aquí en las bellas obras de Jordan, que fue su discipulo. Estos se pueden llamar Pintores de estilo fácil, vulgares y populares, que no han buscado la perfeccion, contentandose con dar en todas las partes del Arte una idéa suficiente para distinguir una cosa de otra, sin darla de su perfeccion; fundandose en que esta es conocida de pocos, y por lo regular no lo es de aquellos que premian con intereses á los Profesores: de modo que estos celebradisimos Artífices pusieron en sus obras solamente el estudio que bastaba para hacerse entender del vulgo de los Aficionados con poquisima aplicacion.

Por lo que toca á la práctica de la Pintura, esta Arte contiene, ó se compone de cinco partes principales baxo los nombres de Dibujo, Clarobscuro, Colorido, Invencion y Composicion. En qualquiera obra concurren principalmente y absolutamente las tres primeras, y todo lo que se executa en estas partes se puede demostrar si está bien ó mal hecho. No es así en las otras dos, porque tienen mucho de arbitrario; y aunque haya su razon por la qual deban guiarse, siempre quedan algo en opiniones: de donde nace la dificultad de hallar reglas tan fixas que puedan contentar á todos; pues como la Invencion y Composicion gobiernan toda la parte de la eleccion, cada

qual

qual elige diversamente segun su genio, y aprueba lo que ha elegido.

D I B U X O.

El entrar en la descripcion de todas las partes que requiere el Dibuxo sería obra muy larga, y no propia de este lugar. Diré solamente que su perfeccion consiste en la correccion: esto es, en la exâcta imitacion de todas las formas, y del modo con que se presentan á nuestra vista, y en saberlas dar el caracter que las corresponde, eligiendo de la Naturaleza el que conviene al asunto y objeto.

C L A R O B S C U R O.

La belleza del Clarobscuro consiste en saber imitar todos los efectos de la luz y sombra de la Naturaleza, y en dar á las obras fuerza, dulzura, degradacion, variedad, y descanso para la vista [1], tanto en las luces, como en las sombras: y finalmente en que el mismo Clarobscuro sirva para expresar el caracter de una obra, sea alegre ó séria.

C O L O R I D O.

La belleza del Colorido consiste en la justa imitacion de los colores locales, ó tonos de color que tiene cada cosa: en que este tono sea el mismo en las sombras que en las luces y en las medias tintas, de manera que cada color

ó

1 La vista halla descanso y reposo en una obra quando en ella no hay confusion de ninguna especie, y quando los colores y el Clarobscuro estan tan bien entendidos y degradados, que los ojos y el entendimiento conciben la idéa del Pintor con facilidad y sin fatiga. Un quadro en que su Autor apure todo el asunto, y le cargue demasiado de objetos; ó donde, buscando la variedad, haya entendido mal la distribucion de los colores, hará el efecto contrario al *reposo* de que se habla. Las *Logias*, llamadas impropiamente de Rafael, son un buen exemplo de confusion, porque en ellas de todo hay demasiado.

ó tinta vaya degradando segun la falta de luz ó interposicion del ayre entre los objetos y nuestra vista ; y finalmente, en que un color reciba todos los accidentes que se ven en la Naturaleza , de suerte que el colorido sea hermoso , lucido , jugoso , fuerte y suave.

INVENCION.

La Invencion es la parte que mas se extiende en la Pintura , y en ella se conoce el talento del Artífice. Es la Poesía de la Pintura. Ella elige la primera idéa de una obra , y no la debe perder de vista el Artífice hasta la ultima pincelada. No basta que el Pintor forme buenas idéas , ni que sepa llenar un gran lienzo con muchas figuras , si éstas no sirven todas á explicar el principal objeto , y si todo el conjunto de la obra no exprime y declara al que la mira el asunto de que se trata , preparando y disponiendo su entendimiento para ser comovido de las expresiones y acciones particulares de las figuras principales ; y sin esto de nada le servirá dar expresiones violentas , ó movimientos alterados , como hacen los que quieren parecer inventores espirituosos. Qualquiera demasia es la cosa mas contraria á la buena Invencion. Para dar idéa de esta parte describiré el Quadro del Pasmo de Sicilia quando hable de los otros del Real Palacio.

COMPOSICION.

Por Composicion en Pintura se debe entender el Arte de juntar con buen método los objetos que se han elegido por medio de la Invencion. Estas dos partes deben siempre ir unidas ; porque los mejores pensamientos é invenciones serán desagradables sin buena Composicion. La Belleza de esta parte depende principalmente de la variedad , contraposicion , contraste , y disposicion de to-

todas las partes que entran en una obra [1] ; pero sin embargo, la Invencion debe gobernar todas las partes de la Composicion, para regular la quantidad del mas ó menos que debe entrar en el quadro, y la razon y propiedad de lo que le compone.

La Pintura ha estado sujeta á las mutaciones que padecen todas las cosas humanas : ha tenido su aumento y decadencia : ha vuelto á levantarse hasta un cierto grado; y vá declinando de nuevo. No solamente ha experimentado estas variedades, sinó que tambien ha variado en sus razones fundamentales ; pues lo que en un tiempo ha sido su fin principal, en otro se ha mirado como una parte apenas necesaria.

Doy por supuesto que la Pintura en ninguna nacion ha subsistido en forma de Arte antes que entre los Griegos, y que nadie la elevó á tan alto grado de perfeccion como ellos. Aquellos ingenios la cultivaban con otras razones y con otro Estilo que los Modernos ; no obstante que la imitacion de la Naturaleza haya sido siempre el fin principal de todos. Los Antiguos hacían tanto caso de la Belleza, que solamente lo que es hermoso en la Naturaleza les parecia digno de ser imitado : de modo que se puede asegurar haber sido ellos los que formaron y mantuvieron el Estilo de la Belleza. La grande atencion que ponian sus mayores Artífices en la perfeccion de esta parte les estorvaba para pensar en las grandes composiciones de que tanto se han gloriado los Autores modernos. De hecho los quadros mas celebrados que hicieron Polignoto, Zeuxîs, Parrasio y Apeles eran de pocas figuras. Sus

1 *Contraste* en Pintura quiere decir variedad bien entendida de todas las partes. Es lo contrario de la repeticion. Si en un grupo de tres figuras, por exemplo, una se muestra de cara, otra de espaldas, y la tercera de lado, habrá un buen *contraste*. Cada figura y cada miembro debe *contrastar* con los demas de su grupo ; y cada grupo con los demás del quadro. En los colores hay tambien su contraste.

Invenciones , aunque ingeniosas , no abundaban de objetos ; y de las que nos quedan podemos congeturar que sus composiciones grandes , mas que no en la unidad de el todo , sobresalian en la excelencia particular de cada figura. El que los antiguos Pintores no gustasen de quadros muy llenos de figuras puede tambien tener otra razon , y es, que un objeto hermoso y perfecto necesita de un espacio suficiente para quedar en su lucimiento ; siendo cierto que muchos objetos estorvan el goce de la perfeccion del principal.

Quando los Griegos hubieron adelantado en el Arte de la Pintura tanto que pudieron merecer la atencion de los Filósofos , se propusieron buscar la perfeccion de su Arte en la imitacion de la Naturaleza ; pero de la Naturaleza perfecta : con cuyo motivo no se estendieron tanto en la cantidad de los objetos , como en la perfeccion de ellos. De este modo adelantaron en el Arte grado por grado desde la decima quinta Olimpiada hasta la nonagesima , en cuyo tiempo ya se habían hallado las mayores sutilezas ; y entonces no quedó otra cosa que añadir sino aquella Gracia que , como he dicho , no es propiamente la perfeccion ni la Belleza , pero dá idéa de esta última , representandola al espíritu en aquel estado de reposo que facilita la comprension de quien la mira. Esta parte quedó reservada al grande Apeles , que floreció en la Olimpiada ciento y doce. Este dió al Arte todo su complemento perfeccionando lo que habían inventado sus predecesores ; y los que vinieron despues de él, queriendo adelantar , cayeron en novedades inútiles , menudencias , colores brillantes, y caprichos.

Quando el Arte de la Pintura volvió casi como á renacer en el siglo XIV. halló al mundo en grande ignorancia y con poca filosofía ; de modo que aquellos primeros Pintores se emplearon en pintar Imágenes , en las quales no se hacía cuenta con la Belleza , ni con la per-

perfeccion. En Italia, donde principalmente renació, se pintaban fachadas interiores de Iglesias, Capillas y Cementerios, representando misterios de la Pasion de Nuestro Señor y otros semejantes, con que desde el principio se fue inclinando el Arte á un Gusto de abundancia y superfluidad, mas que de perfeccion: y como hasta ahora no se ha mudado sistema, sirviendo la Pintura entre nosotros para contentar al vulgo de los ricos y poderosos, mas que á los filósofos y gentes delicadas, al contrario de lo que sucedia entre los Griegos, se sigue que los Pintores no buscan la perfeccion, sinó la abundancia y la facilidad; porque aquella es para pocos, y ésta la comprenden todos, hasta los mas ignorantes, que son los que dan ley en materia de Gusto.

Como nada es constante en este mundo, y los hombres van siempre adelante en sus idéas, levantando lo que es baxo, y baxando lo que es alto, no podian los Pintores dexar de buscar nuevos modos de superarse los unos á los otros; y así fueron añadiendo alguna parte de teórica á aquella bárbara práctica con que habían empezado. Lo primero que hallaron fue la perspectiva; con cuya inteligencia, y la de los escorzos, se pusieron en estado de adelantar mucho sus invenciones.

Domingo Guirlandayo, Florentin, fue el primero que mediante esta parte mejoró el modo de la Composicion poniendo las figuras en grupos: y distinguiendo los planos con su justa degradacion, dió profundidad [1] á sus composiciones. No obstante haber dado este paso, no se atrevió á ensancharlas, como lo executaron otros que vinieron despues de él.

Acia el fin del siglo XV. nacieron algunos talentos superiores, como fueron Leonardo de Vinci, Mi-

1 Esto es, separó y apartó los objetos unos de otros, segun el sitio donde deben posar.

Miguel Angel, Giorgion, Tiziano, Fr. Bartolomé de San Marcos y Rafael. Leonardo de Vinci halló muchas sutilezas. Miguel Angel, con el estudio de los fragmentos del Antiguo, y con la inteligencia de la anatomía, engrandeció el Estilo del dibujo con las formas. Giorgion de Castelfranco le engrandeció tambien con ellas en general, y en particular dió mas viveza al colorido que sus antecesores. Tiziano, con imitacion mas sutil de la Naturaleza, halló la perfeccion en los tonos del color. Fr. Bartolomé, haciendo estudio particular en los ropages, halló el buen modo de vestir las figuras, siguiendo el vulto del desnudo por medio del clarobscuro. Rafael, dotado de un talento el mas propio y determinado para la Pintura, estudió los pasados y los contemporaneos, y apropiandose lo mas excelente de todos, segun le convenia para expresar la verdad de la Naturaleza, formó el Estilo mas perfecto y mas universal de quantos Pintores modernos ha habido antes y despues de él. Si Rafael fue excelente en todas las partes del Arte, en la Invencion y Composicion fue todavia superior: y creo que sorprenderia á los mismos Griegos, si viesen las grandes obras del Vaticano, donde junta con la abundancia, hay tanta perfeccion, atencion, sutileza y facilidad.

Como entre los Griegos la Pintura habia adquirido la suma perfeccion por medio de Zeuxîs y Parrasio, y el grande Apeles no tuvo que añadirle mas que la Gracia, como queda dicho; así tambien entre los modernos nada faltaba á la Pintura despues de las obras de Rafael, sino es aquella Gracia que añadió Antonio Alegri de Corregio, el qual acabó todo lo que se podia desear en el Estilo de la Pintura moderna, pues contentó la razon de los inteligentes, y la vista de todos.

Despues de estos grandes Pintores hubo un intervalo, hasta que los Caracis de Bolonia, estudiando las obras de sus predecesores, y principalmente las de Corregio, for-

formaron una nueva escuela, y fueron los primeros, los mayores, y los mas felices de los imitadores. Anibal fue el mas correcto dibujante, y mezcló el Estilo de las Estatuas antiguas con la grandiosidad del de Ludovico; pero despreció las sutilezas del Arte, y las reflexîones filosóficas. De estos Caracis se formó una escuela de muchos hombres hábiles, y todos siguieron el mismo rumbo á excepcion de Guido Rheni, que tuvo gran talento, y mucha facilidad, é introduxo en la Pintura un Estilo agradable, compuesto de bello, gracioso, rico, y facil. Guercino de Cento fue inventor de otro estilo particular de clarobscuro, que llamamos de *mancha*, contraposicion, variedad, é interrupcion de todo ello. Despues de estos grandes hombres, que imitaban con modo fácil la apariencia de la perfeccion de los primeros y de la Naturaleza, vino Pedro de Cortona, el qual halló todavía demasiada dificultad para acomodarse á aquellos Estilos; y habiendo nacido con mucho talento natural, se aplicó principalmente á la parte de la Composicion, y á lo que se llama Gusto. Hasta entonces todas las composiciones habian tenido una especie de simetría, ó sea disposicion arreglada al equilibrio, segun pedia la invencion de la historia; pero Pedro de Cortona casi separó la Invencion de la Composion, atendiendo mucho mas á las partes que deleytan la vista, como son la contraposicion y contraste de miembros en las figuras: de modo que desde entonces se introduxo la costumbre de llenar los quadros de multitud de figuras bien plantadas, sin reparar si convienen ó no á la historia; lo qual es diametralmente contrario á la práctica de los antiguos Griegos, que usaban poner pocas figuras, á fin de que la perfeccion de ellas fuese mas visible; y los Cortonescos ponen muchas para que las imperfecciones no sean tan conocidas. Esta última escuela se ha derramado muchísimo, y ha mudado el caracter del Arte de la Pintura. Poco despues vi-

vino Carlos Marata, que aspirando á la perfeccion, la buscó en las obras de otros Pintores, y particularmente en las de los Caracis. Aunque hacía todos los estudios por el Natural, se conoce en ellos mismos que estaba en la preocupacion de no seguir su sencillez. Estendió esta máxîma á todas las partes del Arte; y con ella dió á su escuela, que ha sido la última de Roma, un cierto Estilo escogido, pero afectado.

La Francia ha tenido tambien hombres grandes, particularmente en la Composicion: en cuya parte Nicolás Pousin fue, despues de Rafael, el que mas imitó el Estilo de los antiguos Griegos. Carlos Le-Brun fue abundante: otros diversos Franceses fueron hombres de mérito; y mientras la escuela Francesa no se apartó de las máxîmas de la Italiana, produxo muchos buenos Pintores, que sobresalieron en varias partes del Arte; pero habiendo comparecido entre ellos algunos que preferian las magníficas obras de Rubens que hay en París, á las perfectas de Rafael, imitaron en parte los objetos agradables que les ofrecia la Naturaleza en Francia con las máxîmas de Rubens, y formaron un Estilo que gustó por la novedad y brio á que es inclinada aquella nacion, abandonando el Gusto Italiano, y haciendose un Estilo nacional, en que lo que llaman *espiritu* constituye la parte esencial. Desde entonces ya no pintaron Egipcios, Griegos, Romanos, ni Bárbaros, como habia hecho el gran Pousin; sinó siempre Franceses, con que pretenden exprimir las figuras de qualquiera otra Nacion. Lo que pienso de las demás escuelas puede Vm. verlo donde describo las obras de sus mayores Artífices.

Aunque lo poco que he dicho no es suficiente para dar completa idéa del Arte, recelo que ya parecerá á Vm. demasiado largo este preámbulo para la breve descripcion que voy á hacer de los quadros de S. M. Desearía yo que
en

en este Real Palacio se hallasen recogidas todas las preciosas pinturas que hay en los Sitios Reales; y que estuviesen colocadas por su orden en una Galería digna de tan gran Monarca, para poder formar á Vm. bien ó mal, un discurso, que desde los Pintores mas antiguos de que tenemos noticia, guiase el entendimiento del curioso hasta los últimos que han merecido alguna alabanza: pues así podria hacer comprender la diferencia esencial que hay entre ellos, y daría con esto mas claridad á mis idéas. Pero no habiendo pensado jamás la Corte en formar série de Pinturas, hablaré interrumpidamente de los Artífices de diversos tiempos, empezando por los mejores autores Españoles, por estar colocadas sus obras en las principales piezas de este Real Palacio.

En la Sala donde el Rey se viste se ha puesto la mayor parte de estos quadros, particularmente de tres autores, que son Velazquez, Rivera y Murillo. ¡Pero quánta diferencia hay entre ellos! ¡Quánta verdad é inteligencia de clarobscuro no se observa en los quadros de Velazquez! ¡Cómo entendió bien el efecto que hace el ayre interpuesto entre los objetos, para hacerlos comparecer distantes los unos de los otros! ¡Y qué estudio para qualquier Profesor que considere en los quadros que de este Autor exîsten en la referida Sala, executados en tres diversos tiempos, el modo como enseñan el camino que siguió para llegar á tanta excelencia en imitar la Naturaleza. El quadro del Aguador de Sevilla hace ver quánto se sujetó en sus principios á la imitacion del Natural, acavando todas las partes, y dandolas aquella fuerza que le parecia ver en el modelo, considerando la diferencia esencial que hay entre las partes que reciben la luz, y las sombras; de modo que esta misma imitacion del Natural le hizo dar un poco en duro y seco.

En el quadro del fingido Baco que corona á algunos borrachos se ve un Estilo mas suelto y libre, pues imitó

tó la verdad, no como ella es, sinó como parece. Todavía se nota mayor soltura y manejo en el de la fragua de Vulcano, en donde algunos de los que trabajan son una perfecta imitacion del Natural. Pero en donde sin duda dió la mas justa idéa del mismo Natural es en el quadro de las Hilanderas, que es de su último Estilo, y hecho de modo que parece no tuvo parte la mano en la execucion, sinó que le pintó sola la voluntad. En este género es obra singular. A mas de estas pinturas hay de Velazquez algunos retratos hechos conforme á este Estilo, que fue el mas bello que tuvo.

Es admirable Rivera en la imitacion del Natural, fuerza de clarobscuro, manejo de pincél, y en demostrar los accidentes del cuerpo, como son arrugas, pelos, &c. Su Estilo es siempre fuerte; pero no llegó á Velazquez en la inteligencia de luces y sombras, faltandole la degradacion y el anviente; bien que en el colorido es de mas fuerza y brio, como lo demuestran los quatro quadros de las sobrepuertas.

De Murillo tenemos en esta misma pieza pinturas de dos Estilos diferentes. Del primero son la Encarnacion, y el Nacimiento del Señor, cuyos quadros, particularmente el segundo, están pintados con valentía, fuerza y arreglo al Natural; bien que fueron hechos antes que adquiriese aquella dulzura que caracterizó su segundo Estilo, como se nota en otros quadros de esta pieza, señaladamente en el pequeño de los Desposorios de nuestra Señora, y en una bellísima media figura de Santiago colocada en la contigua pieza de paso.

En la sala de conversacion del Rey hay una excelente obra de Velazquez, que representa la Señora Infanta Doña Margarita Maria de Austria, con el mismo Velazquez que la está retratando; pero siendo ya tan conocida esta obra por su excelencia, no tengo que decir sinó que con ella se puede convencer, que el efecto que causa la imita-

cion

cion del Natural es el que suele contentar á toda clase de gentes, particularmente donde no se hace el principal aprecio de la Belleza.

Dexaré por ahora de hablar á Vm. de tantos quadros excelentes de Tiziano esparcidos por todas las piezas de Palacio, para decir alguna cosa de aquel soberbio retrato de Velazquez que representa á Felipe IV. á caballo, en el qual todo es admirable, así el caballo, como la figura del Rey, y el país mismo está tocado [1] con el mayor gusto; pero sobre todo es singular el modo facil y determinado con que está pintada la cabeza del Rey, de manera que parece se ve relucir la piel: y todo, hasta los cabellos, que son bellísimos, está executado con la mayor ligereza. Junto á este retrato hay otro del Conde-Duque de Olivares tambien á caballo, casi en nada inferior á él.

Vamos ahora á observar el bellísimo quadro del mismo Autor que representa la rendicion de una Plaza, el qual estuvo antes en el salon del Retiro llamado de los Reynos, y ahora está en la pieza donde comen los Serenísimos Príncipes de Asturias. Contiene esta obra toda la perfeccion de que era susceptible el asunto; y no hay cosa, exceptuando las hastas de las lanzas, que no esté expresada con el mayor magisterio. En la misma pieza se halla el retrato de la Infanta Doña Margarita Maria, y el de un Infante á caballo, executados ambos por Velazquez segun su mas excelente estilo, así como otros retratos de su mano que allí están colocados.

1 *Tocar* en terminos de Pintura quiere decir manejar el pincel y los colores. Todo objeto se supone verse á una cierta distancia; y por consiguiente debe perder las menudencias que se ven de cerca. Los cabellos, por exemplo, no se pueden ver, ni representar divididos uno á uno como son; y así el Pintor los representa en *masa*. Esta *masa* es dueño de hacerla de una cierta manera que depende de su gusto y eleccion; por lo que diremos que un Pintor *toca* los cabellos de una manera, y otro de otra. En suma, esto distingue los *toques* fuertes, suaves, fáciles, limpios, grandes, &c.

En la pieza de vestir del Príncipe hay tres bellísimos quadros de Rivera, uno de San Gerónimo, y otro de San Benito, compañeros é iguales, pintados segun su estilo mas claro; en los quales se ve el mas bello manejo de pincel, y la imitacion mas exâcta del natural, con una expresion no ordinaria en la cara de San Benito. El otro, que representa el martirio de un Santo, es tambien excelente, aunque de Estilo mas fuerte.

Sería superfluo querer hablar de todas las pinturas de Rubens y de su escuela, de que se encuentran muchas en Palacio; pero es notable una que representa la Adoracion de los Santos Reyes, obra á la verdad de primera clase entre las de este Autor. La pintó en Flandes segun su mejor Estilo; y despues quando él mismo vino á España le añadió otra tela para hacer mas grande el quadro, y aumentar figuras, entre las quales pintó su propio retrato. Este quadro tiene todas las bellezas de que fue capaz su Autor en asuntos históricos, y el dibujo no es de lo mas alterado.

Entre diversos quadros de Van-deyk hay uno muy bello que representa el prendimiento de Christo en el huerto, pintado con gran gusto y hermoso colorido, en quanto lo permite el asunto figurado de noche. Excelente es asimismo un retrato de media figura del Infante Cardenal hermano de Felipe IV. por la verdad que en él se admira, por el colorido, y por estar tocado con la mayor facilidad, limpieza y suavidad.

Son quasi infinitos los quadros de Lucas Jordan, de quien se puede decir que nunca hizo cosa absolutamente mala, porque siempre se halla en sus obras un cierto buen Gusto; pero á manera de embrion de las cosas mas excelentes que hicieron los hombres célebres de las escuelas de Italia. Por otra parte no llegó jamás á la perfeccion en ninguna cosa: de donde proviene, que no pudiendo el Estilo de este Autor sufrir ninguna diminucion,

cion sin acercarse á lo mas ordinario de la pintura, se quedaron en este grado los que le quisieron seguir. Las obras de Lucas Jordan son, generalmente hablando, de dos especies, bien que hizo varias imitando á uno ú otro Pintor particular. Diversos quadros suyos son de un color fuerte, que imitan algo á Ribera, de quien Jordan aprendió la profesion en sus primeros años; pero su Estilo mas general, mas propio de su caracter, y que se observa en sus mejores obras, es el que tomó de Pedro de Cortona. Conforme á este es la soberbia obra á fresco del Cason del Retiro, y muchos quadros de los que hay en Palacio; pero en otras obras que despues hizo en Madrid se apartó algo de dicho Estilo, mezclando figuras vestidas al modo de Pablo Veronés, y pintando mas desmayado de tintas y clarobscuro. Así vino á ser de manera mas pesada, como se puede ver en algunas historias de Salomon que hay en Palacio, hechas despues que pintó las obras del Escorial.

Entre las pinturas del mismo Palacio se halla una de nuestra Señora de medio cuerpo con el Niño y San Juan, que á algunos les parece ser de Rafael. En efecto el Niño es casi todo tomado de este Autor: las carnes de las figuras son algo roxas: el campo y el pais tiran al color azul: la tunica de nuestra Señora es de un encarnado de carmin muy claro, y el manto de un azul obscuro: cosas todas caracteristicas de Rafael; y así los que no conocen la belleza esencial de este Autor, se equivocan con la imitacion de Jordan. Otros quadros se ven suyos en Palacio imitando la manera Veneciana; pero no con aquella perfeccion que algunos suponen.

Se podrian contar por obras de gran consideracion algunas Pinturas de Tintoreto, del viejo Palma, y de Jacobo Basan; pero todos estos quedan á mi entender eclipsados considerando las de Pablo Veronés, y sobre todo algunas de Tiziano de su mejor Estilo; porque este

grande hombre no fue jamás superado ni igualado de nadie en la inteligencia y perfeccion del colorido Es tal en sus pinturas la excelencia de esta parte del Arte , que de ningun modo puede conocerse el artificio , pues todo parece una pura verdad. Tiziano era sumamente facil en el manejo del pincel , sin ser negligente ; antes bien sus toques son muy dibuxados. El efecto y fuerza de clarobscuro de sus quadros no consiste en la obscuridad de las sombras , ó en la claridad de las luces , sinó en la disposicion de los colores locales.

Todas las referidas qualidades se pueden ver executadas en el bellísimo Bacanal, cuyas figuras son del tamaño de la tercera parte del natural. Al presente se conserva esta pintura en un gavinete de la Princesa nuestra Señora. Cada cosa en particular, y todas juntas , son tan bellas en este quadro , que sería larga empresa el describirle. Solo puedo decir á Vm. que jamás páso delante de él sin pararme, por la admiracion que me causa aquella muger dormida , puesta en el primer plano , causandome tanta novedad cada vez , como si jamás la hubiese observado. El colorido de esta figura es de lo mas claro que jamás usó Tiziano : la degradacion de las tintas tan maravillosa , que yo no he visto en este género cosa mayor en el mundo , y no se distinguen sinó comparandolas con mucha atencion unas con otras. Cada una de por sí parece carne, y la infinita variedad de todas ellas está sujeta á la idéa de un solo tono. En todas las figuras, y en cada una de ellas está diferenciada la tinta local de las carnes con la mayor propiedad ; y los paños son tambien de bellos colores. Pasando á los accesorios , el celage con nubes claras : los árboles verdes , vários y sombríos: el terreno cubierto de hiervecillas; y todo junto tiene brio, sin salir de la perfecta imitacion de la Naturaleza.

El quadro, casi del mismo tamaño, que representa una fiesta de gran número de Cupiditos jugando con manza-

zanas que cogen de los árboles, tambien es de la mayor belleza, de un Estilo muy concluído, y parece hecho quasi por el mismo tiempo que el otro. Causa maravilla ver la diversidad de niños, y la que se nota en sus cabellos, casi todos rizos y enroscados; pero sobre todo es artificiosísima la degradacion de las tintas, y lo acabado, perdiendose poco á poco en los objetos mas distantes.

Estos dos quadros estuvieron en Roma en la Casa Ludovisi, y fueron regalados al Rey de España. Los mismos, segun cuenta Sandrart, sirvieron de estudio para aprender á hacer bellos Niños á Dominiquino, á Pousin y al Flamenco. El Albano se sirvió en sus quadros de un grupito de estos Niños que están baylando. En Palacio tenemos dos copias que hizo Rubens de dichos quadros; pero se pueden considerar como un libro traducido en lengua Flamenca, que conserva los pensamientos, habiendo perdido toda la gracia de la lengua original.

Otras muchas pinturas hay de mano de Tiziano, pero todas ellas hechas posteriormente, y algunas en su vejez, quando ya con la vista cansada descuidaba la limpieza del pincel; aunque siempre conservan la excelencia de las tintas. No obstante ha causado daño á la pintura el haber dexado Tiziano tantas obras de esta clase trabajadas con negligencia; porque muchos Pintores han imitado aquel modo, sin acordarse de que Tiziano habia sabido pintar mas acavado, y hecho antes grande estudio en todos los bellos principios y fundamentos del Arte; bien que fuese superior en la parte del colorido, en que excedió á todos.

Pocos quadros tenemos que nombrar de Corregio; pero cada cosa de las que pintó este grande hombre contiene todo el encanto del Arte. Aunque aquí no haya mas de dos, bastan para dar suficiente idea de la grandeza de este Artífice. La nuestra Señora que viste al Niño, con San Joseph en distancia, parece hecha á modo

de

de borroncito, por las muchas variaciones esenciales que se conoce hizo el Autor en la accion del Niño, y de nuestra Señora. Sorprende ver que una figura menor de dos palmos haga tanto efecto en distancia, aun que sea muy considerable, pareciendo que excede á su medida; pero esto no consiste tanto en la gran fuerza del clarobscuro, como en las medias tintas imperceptibles, que conducen desde la luz hasta las sombras, y en el singular artificio de manejar unas y otras, con el qual de tal manera expresó el relieve y las formas, que casi hace olvidar ser aquello superficie plana.

Si Tiziano fue singular en las tintas y color local de qualquiera cosa que representaba, el Corregio, aunque menos perfecto en este artículo, le superó infinitamente en el relieve particular de las entradas y salidas de cada cuerpo, y de sus partes, como tambien en el Arte de la perspectiva aërea, no solo en quanto á los objetos degradados de claro y obscuro por la distancia interpuesta, sinó tambien por cierta inteligencia de la naturaleza del ayre, que siendo materia mas ó menos diáfana, se llena de luz, y pasando entre los cuerpos, la comunica á los mismos en aquellas partes donde no puede llegar el rayo directo: y así forma aquel anviente que nos hace distinguir los objetos en la sombra misma, y comprender la distancia que hay de uno á otro. Esta parte la entendieron perfectamente los antiguos Griegos, como se puede observar en las pinturas del Herculano, aún en las mas ordinarias, de modo que se conoce haber sido en aquel tiempo precepto de escuela. Entre los modernos los mas célebres en este punto fueron Corregio, Velazquez, y Rembrandt.

Volviendo á nuestro quadro, el Niño es cosa perfectísima, no solamente por la inteligencia de clarobscuro, sinó tambien por el colorido, empasto, dibujo, y suma gracia. Corregio entendia perfectamente los escor-

zos,

zos, y el hacer que los contornos naciesen de las mismas formas del cuerpo; cosa en extremo dificil, y que solamente consiguieron en igual grado Miguel Angel y Rafael de Urbino. Los Griegos reputaron esta parte de la Pintura por la mas dificultosa: y Plinio lib.35. cap.10. hablando de Parrasio dice ,, que es la suma habilidad.
,, Porque pintar el cuerpo y el medio de las cosas, aun-
,, que es obra mayor, muchos han merecido elogio en
,, ella; pero en hacer las extremidades, y cerrar la pin-
,, tura dentro de sus contornos, raro es el que le ha con-
,, seguido: pues la extremidad se debe circundar á sí
,, misma, y terminar de suerte que parezca que continua
,, en redondo, manifestando aun lo que oculta.‘‘

El otro quadro que representa la Oracion de Christo en el Huerto es tambien pequeño, pero obra concluida y estudiada. A la primera vista se distingue solamente á Christo, con el Angel, y la claridad del aire, quedando todo lo demás en sombras como de noche; pero considerandolo bien se hallan divinamente expresados el anviente y la degradacion, como la forman los objetos naturales vistos á poca luz, de suerte que conocemos los objetos vecinos, quando los distantes no pueden llegar á nuestra vista. Los que van á prender al Señor apenas se distinguen, ni hay toque ni pincelada sensible en los árboles hasta donde están los Apóstoles; pero á medida que las cosas están mas cerca de la luz, ó de la vista, se empiezan á distinguir las hojas, hierbecillas, un tronco con la corona de espinas, y la Cruz en tierra.

El resplandor de la cara de Christo ilumina todo el quadro; pero el mismo Salvador recibe la luz de lo alto, como del Cielo, reververándola en el Angel, que la recibe de él. La idéa, que es muy propia y bella, está executada con la suma perfeccion de que solo su Autor era capáz. Hoy se hallan estos quadros en el mismo gavinete de la Princesa nuestra Señora donde están los sobredi-

chos

chos de Tiziano. Allí mismo hay algunos de Leonardo de Vinci. De su mejor Estilo es el que representa dos Niños jugando con un cordero no muy bien executado ; y otro en que hay una sola cabeza de San Juan jovencito. En estas pinturas se ve el grande estudio que hizo el Autor sobre las luces y sombras : esto es , sobre aquella degradacion que hay desde la mayor luz, hasta la mayor obscuridad : observandose tambien cierta Gracia y gestos risueños , que parece abrieron camino al Corregio para encontrar despues la Gracia que se vé en sus obras. [1]

Se hallan tambien en este gavinete algunos quadros creídos de Rafael. De invencion suya es una Sacra Familia con figuras de la mitad del natural , y parece una de aquellas pinturas que con sus dibuxos hacian sus mejores discípulos. Otro quadrito hay de nuestra Señora de media figura con el Niño , cuya composicion es la misma que la del famoso quadro de Florencia conocido baxo el nombre de *la Madona della Seggiola* ; solo que á este de que hablamos le falta el San Juan , y es de forma quadrada ; siendo redondo el de Florencia , y las figuras grandes casi del natural. Este quadrito de Palacio parece repintado en gran parte por el mismo Rafael ; pero mas á modo de bosquexo que de obra concluída. La cabeza de nuestra Señora en particular es toda suya , llena de vida y expresion , y comparable á qualquiera de sus mejores obras.

¿ Pero cómo podré explicar á Vm. suficientemente , y en la forma que lo merece , el bellísimo quadro conocido baxo el nombre del *Pasmo de Sicilia* ? Sabe Vm. que le pintó Rafael en Roma para enviarle á Sicilia , y colocarle en la Iglesia de nuestra Señora *dello*

Spa-

1 Entre los quadros que llevaron de Módena para la Galeria de Dresde hay uno de Corregio que representa nuestra Señora , cuya cabeza es muy semejante al estilo de Leonardo.

Spasimo.[1] Esta obra, como cuenta el Vasari, se perdió en el mar; pero la recogieron sin haber sufrido daño alguno. En todos tiempos ha sido muy estimada de los verdaderos inteligentes. La gravó Agustin Veneciano, aunque sin dar idéa de su Belleza. El Conde Malvasía habla de ella con desprecio; pero á este Autor sus propios escritos le declaran poco cabal en el juicio sobre la excelencia de las pinturas: y si se fió de la relacion de algunos Pintores, serían tales que por la gran distancia entre ellos y Rafael no podrian discernir el mérito de este grande hombre, ni las verdaderas razones con que deben apreciarse las obras de los grandes Artífices.

Me parece indubitable que la parte mas noble de la Pintura no es la que solamente deleita la vista, y hace que las obras gusten á hombres del todo ignorantes del Arte; sinó que aquellas partes son las mas apreciables que satisfacen el entendimiento, y contentan á los que hacen uso de las potencias del alma. Siendo pues así, como yo me lo persuado, sin duda Rafael es el mayor Pintor entre todos aquellos de quienes se han conservado obras hasta nuestra edad. Las invenciones y conceptos de sus quadros desde la primera vista dan idéa de lo que él quiso dar á entender al entendimiento de quien los mira. Por tanto los asuntos tranquilo ó tumultuoso, feroz ó amoroso, alegre ó melancólico, no encierran cosas que no convengan con aquellas idéas, dando el perfecto significado á los asuntos, por cuyo medio mueven nuestro entendimiento, y adquieren sobre él tanto poder y autoridad como la Poesía y Oratoria.

Además de esto en cada una de sus figuras se ve expresado lo que hizo antes de aquel acto; y casi se compren-

1 *Spasimo* quiere decir *extremo dolor*; de donde provino llamarle despues abusivamente *El Pasmo de Sicilia*, que hace tan diversa expresion en nuestra lengua.

prende lo que con precision debe hacer despues Nunca se ven en ellas acciones totalmente acavadas; antes todas están en el acto de la accion, poco mas que empezada, ó antes de ser concluida: siendo esto lo que les dá tal vida, que mirandolas con atencion parece que se mueven. En efecto, si queremos exâminar el presente quadro en todas las referidas partes, conoceremos que si Rafael no fuera siempre tan grande en sus obras, se podria decir que esta era única por su mucha belleza.

Yá ve Vm. que el asunto de este quadro es tomado de la Escritura, quando llevando Jesu-Christo la Cruz al Calvario lloraron las mugeres al verle: y él como Profeta les dixo, que no llorasen por él, sinó por sus propios hijos, anunciandoles la desventura de Jerusalen. Para dar mas complemento á esta composicion hizo Rafael ver á lo lejos el Calvario, al qual se sube por torcido camino, volviendo éste á la mano derecha desde la puerta, donde supuso que el Señor cayó la primera vez al torcer del mismo camino, ázia donde le tira un sayon con la cuerda á que está atado.

Es de suponer que habiendose hecho este quadro para la Iglesia de nuestra Señora de los Dolores, los dueños de ella quisieron que el Pintor introduxese á la Virgen; bien que tambien es posible fuese idéa suya. Pero sea como fuere, Rafael supo en todas ocasiones encontrar modo de representar qualquiera asunto de la manera mas noble, decorosa, y expresiva.

Debiendo figurar en este quadro la madre de una persona que llevan al suplicio, tratada impíamente por los ministros, eligió el estado mas infelíz de una madre, que para alivio de su hijo se halla en la precision de suplicar á la infame turba tenga piedad de él. En este estado pintó Rafael á nuestra Señora, que puesta de rodillas, no mira á su hijo, á quien por sí misma ningun socorro podia dar; mas en acto de eficacísima súplica ma-

ni-

nifiesta que habiendo caído en tierra, tiene necesidad de la comiseracion del que le tira para poderse levantar. A esta expresion tan humilde de nuestra Señora dió nobleza, pintando al lado á la Magdalena, á San Juan, y á las otras Marias, que hacen corte, y socorren á la que es madre de su Señor, sosteniendola por debaxo de los brazos.

Estas personas están representadas llenas de consideracion por lo que el Señor padece, particularmente la Magdalena, que parece está hablando á Jesus. San Juan está socorriendo á nuestra Señora. Se vé á Jesu-Christo caído, pero no débil ni abatido; antes parece que amenaza con sus palabras lo mismo que refiere el Evangelio: y su aspecto, á mas de ser en este quadro de una excelencia y belleza casi incomprensible, se manifiesta como encendido de espíritu profético; lo que no solo corresponde perfectamente á la divina persona que representa, la qual siempre era Dios, aunque padeciendo; sinó tambien al mismo Rafael, que jamás expresaba ordinaria ni baxamente cosa alguna, quando su caracter se debia ó podia representar con nobleza. La accion de toda la figura es animada y noble. El brazo izquierdo, que con la bellísima mano apoya sobre una piedra, está todo estendido; pero en los pliegues de la ancha manga manifestó lo momentáneo del acto, pareciendo que todavía están en el ayre, sin que hayan acabado de caer segun la inclinacion de su peso. Con la mano derecha abraza el Salvador la Cruz que le oprime, como no queriendo que se la quite el que por arriba parece quiere sublevarla: pensamiento dignísimo del grande entendimiento de Rafael, que hasta en una accion que á muchos parecerá indiferente se acordó de que Jesu-Christo padecía porque quería.

No es menos de admirar la variedad de caractéres que supo expresar en los sayones, haciendo ver que aún entre los malos se encuentran peores. Aquella figura de es-

espaldas que con la cuerda tira á Jesu-Christo, parece no tiene otro objeto que un brutal deseo de llegar con el paciente al lugar del suplicio. El otro, que de alguna manera sostiene la Cruz, se manifiesta como movido de cierta compasion, y que quisiera aliviar á Jesus. A su lado hay un soldado que empujando la Cruz con la mano sobre la espalda del Señor, y levantando la lanza en acto de amenazar, expresa la mayor malicia en querer oprimir aún mas al Señor ya caído.

Todas estas consideraciones no miran propiamente mas que á la Invencion, que á la verdad es la que enoblece el Arte de la Pintura, y hace conocer la fuerza del entendimiento del Artífice; el qual, quando llega en esta parte á la excelencia á que llegó Rafael, merece el título de grande hombre, tanto como los mayores Poetas y Oradores. Pero conviene advertir, que la perfecta Invencion no consiste solamente en un bello concepto, ó en un pensamiento que sea bello y propio; sinó en aquella unidad de idéa seguida, que primeramente llena y ocupa el entendimiento del Profesor, y despues el de quien está mirando; debiendo mantenerse en la misma idéa desde la primera disposicion del todo, hasta la última pincelada, formando una cosa sola en el fin de la obra.

Otros muchos Artífices, que al comun de los Aficionados y del vulgo pictórico parecen inventores, por lo regular han ignorado del todo las sobredichas partes que poseía el gran Rafael, confundiendo cada instante la Invencion con la Composicion; siendo aquella la verdadera poesía del quadro formado ya en la mente del Pintor, el qual representa despues el caso como si le hubiese visto, y que delante de sus ojos estuviese sucediendo á las mismas personas que se propuso en su primera idéa.

La Composicion, al contrario, consiste en coordinar todos los objetos que entran en la sobredicha Invencion. Del equivoco introducido en las escuelas de los Pintores,

y

y en los entendimientos de los Aficionados, ha nacido el creer que los quadros se inventan y componen solo para agradar á la vista con diversidad de objetos, y con direcciones y contraposiciones variadas; olvidandose de la parte mas noble, que es el significado, que pertenece á la Invencion. Algunos ignorantes se han atrevido á decir que Rafael no era compositor, porque acaso solo tenian presente alguna imagencita de nuestra Señora, y nó las magnificas obras del Vaticano, y las de los Actos de los Apostoles que inventó para tapices; de las quales aquí en Madrid mismo se puede ver y considerar el juego completo que posee el Exc.^mo Señor Duque de Alva. Pero quando ni éstos, ni las estampas de las obras de Rafael se pudiesen ver aquí, el quadro solo de que hablamos podria convencer de su eminente habilidad en esta parte. ¿Quién supo en efecto mejor que él *equilibrar* las composiciones 1, *piramidar* los grupos, y dar el contraste del movimiento alternativo á los miembros de las figuras con infinita variedad de direcciones, de suerte que en todas partes de sus divinas obras parece hay vida? ¿Y quién entendió mejor la justa quantidad de figuras que conviene poner en una historia, y disponerlas de modo que ninguna quede ociosa ó inutil? Si solamente usó con moderacion, y rara vez, de ciertos movimientos violentos, fue por sujetarlos á la Expresion, y para pintar el estado del ánimo de las personas que figuraba; siendo inverisimil que un hombre que está pensando haga las mismas acciones que uno que combate, corre, ó camina: por lo que así el noble como el plebeyo, el viejo y el joven, y toda di-

1 *Equilibrar* una composicion quiere decir, que los objetos se distribuyan de manera que no dexen una parte del quadro llena, y otra vacia; y que esta distribucion parezca natural, y no afectada.

Piramidar los grupos es hacer que el conjunto de los objetos forme figura de piramide: esto es, que tenga mas basa que punta. En qualquiera otra forma que se dispongan, sea recta ó circular, hará mal efecto.

diversidad de estados naturales ó accidentales se deben distinguir en la buena Composicion, como se ve en las de Rafael, siendo ésta una parte sujeta á la Invencion.

El dibuxo, que es el instrumento mas eficaz que el Pintor tiene para explicar los conceptos de su entendimiento, es tambien bellísimo en este quadro, como en todas las obras de Rafael: y si no llegó en esto á la total belleza de las Estatuas Griegas, consistió en la diversidad de costumbres de su tiempo y del de los Griegos, como asimismo en las ocasiones y objetos tan diferentes en que exercitaba su talento; pero si los Antiguos se hubiesen visto precisados á dibuxar un sayon al lado de un Christo, no lo habrian hecho mejor, ni de otro modo que el que se ve de espaldas en nuestro quadro. Si la proporcion de su estatura pedia hacer un hombre rehecho y brutal, habria sido muy impropio poner en su lugar una figura elegante como el Gladiador de Borguese, que llamase la atencion mas que el mismo Christo, como sucede con la famosa obra del Dominiquino en la Capilla de San Andrés de la Iglesia de San Gregorio en Roma, donde todos admiran mas el sayon que azota al Santo, que no la figura de éste, que debia ser la principal, y el héroe de la historia: y este mismo error se ha visto, y se vé en quasi todos los famosos Pintores que florecieron desde el principio del siglo pasado. No obstante esto, quien quiera ver en el Antiguo un exemplo de caractéres no siempre bellos, observe el Arrotino de Florencia, y verá que no encuentra en esta figura ni el caracter de la Lucha, ni del Sileno, ni del excelente Gladiador.

El que sepa considerar el Estilo del dibuxo de Rafael, asi en esta como en las demás obras suyas, hallará el mismo espíritu de los Antiguos: esto es, haber sabido entender y señalar con precision y claridad todas las partes mas esenciales de la construccion del cuerpo humano, de-

dexando casi imperceptibles las cosas superfluas, y las que nada significan. Pero lo que sobre todo causa maravilla en el dibuxo de Rafael es, que el caracter de las personas pintadas corresponde de tal modo á las acciones en que se representan, que efectivamente parece ver un hombre, el qual no por accidente, sinó por inclinacion natural hace aquello en que Rafael le representa; y esto no solamente se nota en la fisonomía, en donde se suele conocer el estado del ánimo de los hombres, sinó tambien en la forma de todo el cuerpo y de sus partes.

En la figura que se ve de espaldas hizo un hombre membrudo y torpe, como suelen ser los de poco talento, y le dió una accion proporcionada; pero sin expresar en ella intencion particular. Al contrario, en los otros dos referidos expresó la intencion en las caras, asi como una proporcion mas elegante en los cuerpos. Sobre todo, es de observar en el Christo la mas bella fisonomía, con la Expresion mas viva, y sin que ésta altere en la menor parte la regularidad ni la nobleza de la misma fisonomía. Están señaladas todas las partes principales de los huesos y músculos; pero con tal delicadeza que no turban la grandiosidad de las formas principales. Este caracter se observa tambien en el cuello y en la mano con que se apoya; y aunque esta accion de apoyarse empuja la carne de modo que casi esconde los huesos y las junturas, dió no obstante tal contorno al pulgar y demás dedos, y tan correspondiente al caracter de la cabeza, como si fuese executado por los mayores Artífices Griegos, que hubiesen querido hacer una figura de un caracter entre el de Júpiter y de Apolo, qual efectivamente debe ser el que corresponde al Christo, añadiendole solamente la Expresion accidental de la pasion en que se representa.

No me detendré en decir quán excelente es cada pincelada en la inteligencia de escorzos y contornos, que se van escondiendo uno detrás de otro, segun el punto de vis-

vista, de modo que el que bien considere esta obra le parecerá que en muchos lugares se ve mas adentro de la superficie de la tabla. El girar de las cabezas á todas partes segun la accion y punto de vista, está executado como acostumbraba Rafael; pero sería muy largo hablar de cada pequeña observacion y excelencia que se encuentra en las cosas de este grande hombre. En general debemos persuadirnos, que quando en sus obras se nota alguna parte executada con menos excelencia, será hecha por alguno de sus discipulos; y él no habrá podido hacer mas que retocarla, por las muchas incumbencias que tuvo en su mejor tiempo: y por consiguiente debe considerarse como si no fuese suya.

Despues de haber visto y exâminado la pintura mas apreciable en quanto á la parte mas noble del Arte que se conserva en el Real Palacio, y que contiene en sublime grado las mas finas consideraciones de la Pintura, podemos pasar á ver quadros de un estilo mas facil, en que están abreviadas todas las dificultades; pero hablaré solamente de ellos en general. Las primeras obras que se ofrecen son de Lanfranco, entre las quales es admirable el funeral de un Emperador con un combate de Gladiadores. Esta obra contiene solamente una muestra de las cosas mas excelentes del Arte. En el diseño hay algo de aquella idéa general de la construccion del cuerpo humano en que consiste la belleza del Antiguo. Hay parte de las expresiones de Rafael, como tambien de las masas y facilidad de clarobscuro de Corregio; pero éste no está executado enteramente, sinó solo indicado. Tambien son bellos un combate en barcas, un sacrificio, y otras pinturas de este Autor.

Muchísimos son los quadros que hay de varias escuelas, pero no llegan á la excelencia de los que se han nombrado. Algunos se encuentran de Pousin; y entre ellos un Bacanal muy bello, cuyas figuras son poco menos de

un pie de altas. Es obra bastante acavada; de muy buen dibuxo y colorido, con algunas mugeres y niños graciosísimos que están baylando. El país que forma el campo del quadro es bello quanto se puede desear. Esta pintura, que se hizo para cubierta de un clave, fue añadida despues por el mismo Pousin, ó por su cuñado Gaspar.

Sería deseable que muchos jóvenes Pintores se aprovechasen animandose á estudiar con aplicacion estos bellos exemplares del Arte que he descrito, no solo copiandolos, sinó imitandolos: dos cosas muy diferentes; porque no todos los que copian una obra de Pintura se habilitan por eso para producir cosas semejantes, quando no alcanzan, ni se proponen seguir las razones del Autor del original, que es el único modo de hacer útil el estudio de las obras de otros: pues en qualquiera pintura se hallan dos partes esenciales, que son las razones de las cosas, que se pueden llamar la huella que dexó el entendimiento del Artífice; y el modo de la obra, que es el hábito ó práctica de executar del Autor. Ordinariamente los que copian, ó pretenden estudiar las obras de los hombres grandes, ponen el principal cuidado en imitar aquella apariencia que yo he llamado modo: y de aqui nace que quitado el original de delante, y hallandose en la precision de hacer una obra en que ocurren otros casos y cosas diferentes de las que han copiado, se quedan sin guia. Pero los que efectivamente estudian y miran las producciones de hombres grandes con el verdadero deseo de imitarlos, se hacen capaces de producir obras que se parecen á aquellas; porque consideran las razones con que se han hecho, y de este modo adivinando las pueden adaptar á todos los casos que les convengan, y se hacen imitadores, sin ser plagiarios.

De todo lo dicho concluyo, que los Pintores principiantes se deben aplicar á estudiar bien las obras de los grandes Pintores, no con el fin de imitarlos ciegamen-

te, sino con el de indagar quales son las partes de la Naturaleza que aquellos escogieron para imitarlas ; persuadiendose de que nada es bueno en sus obras sino aquello que es conforme á la Naturaleza. Despues de haber adquirido una cierta práctica en copiar dichas obras, deben estudiar la misma Naturaleza , y buscar aquella ó aquellas partes de ella que se parecen mas á las que eligieron los Maestros cuyas obras habrán estudiado copiandolas. De este modo podrán habilitarse para seguir qualquiera natural inclinacion que tengan ; y aunque no lleguen á igualarse á los Maestros que se han propuesto imitar, siguiendo á la Naturaleza no podrán dexar de adquirir suficiente mérito para hacerse honor en el Arte: porque la Naturaleza es tan abundante y vária en sus cosas, que á todos los talentos ofrece partes proporcionadas á su capacidad ; y bastará imitarlas con las razones que me he esforzado á explicar lo mejor que he podido, y que permite mi poca práctica de escribir, y el caracter de esta obrita : la qual finalmente se reduce á una carta escrita con buena voluntad, y poca comodidad para reducirla á mejor forma; lo que, junto con mi corta habilidad, la hace muy imperfecta. Y así suplico á Vm. me disculpe con el público , y remedie con alguna explicacion la obscuridad de mi modo de escribir ; pues para dar yo mas claridad á mis idéas necesitaría estenderlas y formar un libro de preceptos ; lo que por otra parte nunca me atrevería á hacer. Agradezca Vm. esto poco que me han permitido mis muchas ocupaciones, mas útiles que las palabras, ó escritos: y mande Vm. á quien de veras le estima y desea servir.

Aranjuez 4 de Marzo de 1776.

CAR-

CARTA
DE
D. ANTONIO RAFAEL MENGS
A UN AMIGO,

SOBRE EL PRINCIPIO, PROGRESOS Y DECADENCIA DE LAS ARTES DEL DISEÑO.

De resultas de nuestras conversaciones sobre las Artes del Diseño quiere Vm. que yo escriba lo que pienso de sus principios, progreso y decadencia. Si creyese que esto podia ser de alguna utilidad á otros, de muy buena gana lo haria, exponiendo todo aquello que una larga experiencia, y mi tal qual reflexîon me han enseñado; pero lo primero desconfio con razon de mí mismo, no creyendome capaz de explicarme con la claridad necesaria: y lo segundo, no siendo posible dar á los demas una idéa clara de estas cosas por otro medio que el de empezar por los primeros y mas triviales principios, yendose elevando hasta los mas sublimes, me empeñaría esto en una obra muy grande, y superior á mis fuerzas físicas y morales. No obstante eso, la voluntad de complacer á Vm. me anima á escribir algo, aunque sea poco, para mostrarle mi pronta obediencia. Recíbalo Vm. como una prenda de nuestra amistad, y no como un tratado digno de la publicacion.

La mayor parte de las cosas que los hombres han inventado las ha producido la necesidad, á excepcion de las Artes llamadas Bellas; porque éstas tienen por origen la

la inclinacion del hombre á la Imitacion. Los materiales que en ellas se emplean exîsten en la misma Naturaleza: y como en esta hay cosas que se parecen y semejan en parte unas á otras, estas mismas semejanzas, creo yo, habrán despertado en los hombres el deseo de suplir y añadir las partes que faltaban, ó que eran diferentes, para hacerlas así semejantes; por cuyo medio de comparacion y composicion se habrán hallado muchas cosas que despues se executan por el artificio de la Imitacion.

Para entender lo que he de decir despues conviene explicar lo que yo entiendo por idéa. Por esta palabra entiendo, pues, aquella impresion que las cosas dexan en nuestro celebro, mediante la qual puede la memoria volverse á representar las percepciones. Estas idéas son mas ó menos claras y distintas, segun la intension mayor ó menor con que las ha recibido nuestro entendimiento, y la capacidad con que se halla de distinguir y determinar quales son las partes mas esenciales de las cosas. Pocas invenciones hay que no deban su principio al acaso: esto es, á aquellas combinaciones cuyas causas no comprendemos, y que les damos dicho nombre. Las Artes del Diseño verisimilmente tienen su origen, como he dicho, en la inclinacion y voluntad de imitar, de donde facilmente habrá nacido la Plástica; siendo cosa natural que los hombres hayan concebido la idéa de imitar con tierra amasada con las manos las figuras humanas, ó de animales; y que despues acaso, ó con reflexîon, la hayan endurecido al fuego para hacerla mas firme y permanente. La historia no dice precisamente que haya tenido este principio; pero es muy natural que fuese así, pues sabemos que aun despues, quando las Artes se habian perfeccionado, había todavía pueblos que usaban Estatuas de tierra cocida: y además, siendo de la mas remota antigüedad el arte de fabricar con ladrillos, de darles una forma, y de cocerlos, era muy natural que viniese á los hom-

hombres al mismo tiempo la idéa de formar y cocer figuras de la misma materia. Algunos Autores pretenden que los *Terafin*, Idolos Lares de Laban, que hurtó Rachel, eran figuras de tierra cocida. Pero no quiero detenerme en exâminar hechos de tan grande antigüedad, en cuya inteligencia se hallan los Autores tan divididos y confusos: y esto debia suceder pretendiendo todos hacer la historia exâcta de las Artes con la preocupacion de que han sido inventadas en un solo lugar, y por una sola Nacion; lo qual no me parece ser asi, porque siendo el hombre el mismo animal en todas partes, y teniendo las mismas necesidades, pasiones y caprichos, es consiguiente que en todos tiempos y paises haya pensado y piense de la misma manera, y que haya inventado las mismas cosas.

Convendrá antes de pasar adelante que yo explique lo que entiendo por la palabra *Arte*. Esta creo que no es otra cosa mas que la manera de producir alguna obra con determinados medios y fin. El fin en las bellas Artes es deleitar por medio de la Imitacion; y los medios son ordenar las cosas imitables de modo que en la Imitacion tengan mas orden y claridad, lo qual produce la Belleza: y por esto las Artes, que tienen este objeto, se llaman bellas. La Belleza en particular no es otra cosa mas que un modo de ser de las cosas que por los medios mas sencillos nos da una idéa clara de sus buenas y esenciales qualidades.

Muchos son de opinion de que la Escultura sea la mas antigua de las bellas Artes, porque es la que mas simplemente imita las figuras de las cosas. Esta fue inventada en diversos tiempos y paises; y parece que se usó ó introduxo para el culto que llamamos Idolatría. Tal vez tuvo un principio mas inocente entre aquellos que por medio de las imágenes buscaban el modo de conservar la memoria de las personas amadas, ó de talento

y

y mérito superior á los demás ; ó quizá para significar algunas propiedades de la Naturaleza por medio de las figuras , á fin de instruir las gentes ignorantes y materiales , como sabemos que lo hacian los Egipcios. Aquella nacion no pudo perfeccionar estas Artes , por mas que las exercitase por muchos siglos ; porque su propio culto religioso se oponia á ello , no permitiendo á los Artífices salir de la forma establecida para sus Idolos ; y porque además la clase de ciudadanos que las exercitaba era reputada vil. A estas razones se unian otras para impedir el progreso de las Artes : y la principal era que tanto los Egipcios, como los Caldéos , Arabes , y demás que trabajaban algunas figuras, eran demasiado ignorantes y rústicos para poder producir cosas que no fuesen muy groseras. Es natural al hombre la propension y el apego á las cosas materiales que caen baxo sus sentidos : y por eso las naciones que se siguieron á las referidas , aunque fuese en tiempos muy ilustrados , siguieron á los primeros inventores, y nunca se apartaron del todo de su grosera manera. Lo mismo ha sucedido al renacimiento de las Artes en Europa , como diré en su lugar.

Quando las Artes del Diseño se introduxeron en algunas partes de la Grecia , y en otras se inventaron , al instante tomaron mejor forma , tanto porque aquellas gentes tenian mejor instruccion , quanto porque eran de mas Belleza. Lo primero se prueba con que antes floreció Homero que hubiese en Grecia ningun Pintor ni Escultor de reputacion ; y lo segundo consta de toda la historia y de la experiencia. Las obras de aquel divino Poeta nos hacen conocer que en su tiempo no estaban aún muy adelantadas las Artes ; porque la idéa que él nos dá de ellas es muy pobre , y nadie dice que sea comparable á las obras que posteriormente hicieron los Griegos. Jamas nombra Estatua alguna de marmol ; y quando hace mencion de alguna produccion de las Artes , añade siem-

siempre la riqueza, y el adorno: de donde yo infiero que la idéa que tenia de estas obras era la que habia tomado de las de los Fenicios, que por medio del comercio las esparcian por los paises marítimos.

Quando enfin los Griegos comenzaron á cultivar el Diseño ya eran en algun modo Nacion culta: y así no obraron como los Egipcios, y demás que hemos dicho, siguiendose groseramente el uno al otro por costumbre, y copiando el discípulo al maestro; sino que con razones filosóficas buscaron las partes mas nobles y dignas de las cosas, para imitarlas: y adelantando siempre una idéa sobre la otra, llegaron al sumo grado de perfeccion.

No se debe creer que los Griegos omitiesen las menudencias en el Arte porque las ignorasen; pues sabemos que Dédalo, Escultor en madera de los mas antiguos, fue tenido por singular en expresar las venas del cuerpo, y en lo acabado del trabajo. Pero este método, que nacía de la pura imitacion de la Naturaleza, le abandonaron luego los Griegos, considerando que lo que importaba para dar idéa de la figura humana era la construccion y fábrica del cuerpo por mayor. Vieron que componiendose el hombre de la cabeza, busto, y partes que tienen articulacion, sus acciones y movimientos dependen de estender los miembros apartandolos del centro, ó de atraerlos ácia él: de que infirieron que la agilidad y facilidad del movimiento depende principalmente de que los miembros no sean pesados, sino de una proporcion tal que puedan ser movidos por los músculos mas próxîmos. La vista y experiencia que adquirieron por la Gimnástica les hizo advertir que los hombres de toraz ó pecho espacioso eran mas apropósito para los exercicios y fatigas: y segun estas razones formaban sus figuras con simplicísimos contornos, dando solamente la idéa necesaria y clara de cada miembro y parte del cuerpo, sin pararse en las menudencias; pero señalando clara y determinadamente todas

las

las partes esenciales, aún mas distintamente que lo están en la verdad; bien que sin exceder los límites de lo posible.

De este modo inventaron y hallaron el camino del Estilo bello, comprendiendo en sus obras la estructura del hombre y su mecanismo mejor que lo está en la misma Naturaleza. Hallado este camino, fueron añadiendo siempre mayor fuerza en sus obras, dividiendo mas y mas las partes generales, con lo qual hallaron la Gracia y la suavidad del Arte. La perfeccion de la Belleza llegó á su punto por mano de Fidias en tiempo de Pericles; y las demás partes hasta la Gracia se fueron adelantando hasta la edad de Alexandro Magno, en que Praxîteles y Policleto pusieron la Escultura en el mas alto grado de perfeccion, de modo que no podia ir mas adelante. Pero como todos los pensamientos y acciones humanas tiran siempre á la progresion, quando los Artífices que vinieron despues quisieron añadir algo á la perfeccion de aquellos Maestros, no hallaron otro medio mas que el de añadir lo superfluo á lo esencial; pero siendo el entendimiento humano limitado, no pudo juntar lo uno con lo otro: y así quanto introduxo de lo inutil, perdió de lo necesario; con que menguando el Arte en la parte mas importante, se fue deteriorando su perfeccion. No obstante este curso natural de las cosas humanas, el Arte se sostuvo por mucho tiempo en Grecia, y especialmente en Atenas: porque siendo aquella nacion tan dada á la Filosofía, ésta la preservó del error de tomar las cosas mínimas por las grandes é importantes, como sucedió en aquellos pueblos que se dexaron engañar y conducir del puro deleyte de la vista, y de los caprichosos antojos que llaman modas, los quales ordinariamente no tienen otra Belleza mas que el mérito de no haber exîstido el dia anterior.

Finalmente, corrieron gran peligro las Artes quando los

los Romanos conquistaron la Grecia ; pero por fortuna no eran tan bárbaros aquellos vencedores que no les hiciese impresion la sólida magnificencia y belleza de las obras Griegas : de modo que si con la fuerza de las armas , con un gobierno todo militar , y con unas costumbres austerísimas y fieras consiguieron vencer á los Griegos ; estos al contrario , por la amenidad del ingenio , por la suavidad de costumbres , y por la belleza de sus obras esclavizaron, por decirlo asi , las cabezas de los Romanos, los quales, luego que conocieron la Grecia, se confesaron bárbaros , llamando las Artes y los Artífices á Italia , y empeñandose en cultivar las invenciones de los vencidos.

Ahora consideremos lo que una misma cosa produce en diversas naciones segun sus principios y costumbres. Los Romanos , que no eran mas que soldados y oradores, y nada filósofos , apenas comenzaron á abandonar sus rústicas y ásperas costumbres , cayeron en la relaxacion del excesivo luxô, y confundieron las idéas de lo bello con las de lo rico , persuadiendose , como tambien hacen hoy en dia muchos, que todo lo que gusta es bello ; y con este principio se erigieron árbitros de juzgar de todo sin ciencia y sin conocimiento de la esencia de las cosas. Los Romanos tuvieron pocos Artífices á proporcion de los Griegos , y por lo comun se servian de éstos ; pero hicieron gran daño á las Artes, por haber empleado en ellas á los esclavos , y por la ignorancia con que juzgaban de las obras. A la Grecia, no obstante su abatimiento , el mas pequeño asomo de libertad ó de felicidad la hacia , por decirlo así , resucitar : y quando finalmente debió ceder las Artes al curso y vicisitud de las cosas humanas , no las perdió enteramente, ni las vió arruinadas, hasta que fue invadida y oprimida por la nacion barbara y feróz que hoy la domina y esclaviza.

La translacion de la silla del Imperio Romano á Constantinopla facilitó la decadencia de las Artes en Italia y en Grecia : en ésta, porque hallandola yá casi despojada de las mejores obras y Artistas, acabaron de despojarla toda para adornar la nueva Roma ; y en Italia por haber quedado expuesta á las invasiones y conquista de los Bárbaros. Tambien ayudó mucho á la total ruina de las Artes la necesidad en que se hallaron por aquel tiempo los Gefes del Christianísmo de extirpar la Idolatria , y destruir los idolos , en que indistintamente comprendieron todas las mas bellas Estatuas , condenando y anatematizando los idolos y los que los hacian; y esto con tanto calor, que es de admirar hayan llegado á nosotros tantas bellas obras de la venerable antigüedad.

Quando se formó despues de nuevo el Imperio de occidente halló ya extirpada la Idolatría , y establecido el Christianísmo en sus vastísimas provincias : y así pensaron en las Artes; pero con poco suceso , porque la ignorancia habia ocupado todo el mundo , y pobladose éste de naciones bárbaras y feroces , separadas del comercio de los paises de clima dulce y benigno , y de costumbres suaves , donde en otro tiempo habian florecido las Artes y Ciencias : por lo que nada de bueno se hizo , y los Escultores especialmente se aplicaron á imitar los hombres con aquellos ropages ridículos que ocultan y no visten las figuras. Tales son todos los monumentos que llamamos Góticos , baxo cuyo nombre se deben entender todas las naciones Alemanas , ó vecinas á Alemania.

En este infelíz estado estuvieron por muchos siglos las Artes , sin mejorar nunca, hasta que comenzaron como á renacer en Italia , y particularmente en la República de Florencia. El primer paso fue recoger las Medallas y piedras gravadas de los Antiguos , con cuya imitacion se empezó á desechar la barbarie Tudesca. Ghiberti fue el primero que se propuso imitar dichas Antigüedades ;

des ; pero como no vió las Estatuas grandes, sobresalió solamente en las obras pequeñas. A este se siguió Donatelo : y luego Miguel Angel Buonarrota, aprovechandose de las Estatuas que recogieron los Médicis , abrió los ojos , y conoció que los Antiguos habian tenido una cierta arte en el imitar la verdad, con la qual se hacía la imitacion mas inteligible y bella que en el mismo original. Buscó aquel grande Artífice el origen de esta Belleza , y creyó hallarla por medio de la anatomía : por lo que hizo de ella el estudio mas particular, y llegó á tal excelencia, que se inmortalizó por aquella nueva carrera , sin embargo de que no encontró lo que buscaba , esto es , la Belleza ; porque ésta no se halla en una sola parte , sino en el todo y union de la anatomía, proporcion , y demás circunstancias que componen las cosas bellas.

Los demás Escultores de la Escuela Florentina imitaron á Miguel Angel en la apariencia del Estilo anatómico; pero sin llegar á la inteligencia del Maestro : y así son tan inferiores á él Juan Bologna , Mont' Orsoli , y los demás ; hasta que por fin decayó la Escultura con la suerte de la República y de su gobierno , y pasó á establecerse en Roma. El Algardi comenzó á introducir en la Escultura el Estilo que los Pintores de su tiempo seguian yá: quiero decir , que pretendió usar en su Arte la misma imitacion de la Pintura : buscar los efectos del clarobscuro : aumentar ciertas partes para la vista ; y en una palabra, salir de los límites y el fin de la Escultura , que es imitar las formas de la verdad , y no las apariencias , lo qual es oficio de la Pintura : y esto introduxo el Estilo amanerado.

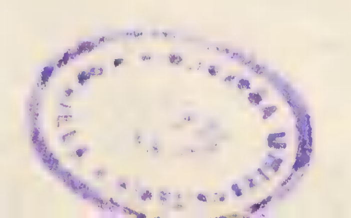
Al Algardi sucedió Lorenzo Bernini , que comenzó desde donde habia acabado el otro : y dedicandose únicamente á agradar á la vista , hizo ciertas Estatuas , ó Imágenes con invenciones las mas atrevidas , caprichosas,

sas, y en cierto modo gustosas, como se puede ver en las muchas obras que de él tenemos en Roma, en las quales sacrificó siempre la correccion al Gusto, é hizo todas las formas alteradas.

Los Escultores que han venido despues han mostrado estar indecisos entre la imitacion del Algardi y del Bernini; y si se han servido de la verdad, ha sido para hallar las formas, y sujetarlas á la manera de dichos Maestros. El Flamenco, que hacia los niños con excelencia, intentó imitar el Antiguo en la figura de Santa Susana, y consiguió imitar la apariencia de él; pero no las máxîmas esenciales. Rusconi ha sido el último de los Escultores dignos de ser citados. Sus obras son mas gustosas que perfectas; pues en vez de las buenas razones del Arte, su bondad consiste únicamente en la observancia de ciertas reglas prácticas, las quales en vez de honrar al Arte, la envilecen.

De quanto he apuntado hasta aquí de la Escultura se infiere que esta se ensalzó por medio de la Filosofía: que descuidando, ó forzando las razones esenciales, decayó despues: que resucitó con la imitacion de las obras de los Antiguos; y por fin, que habiendo abandonado el espíritu filosófico, y el verdadero fin y objeto del Arte, se ha precipitado en el abandono y desprecio en que hoy se halla. Quizás dirá alguno que en Francia ha florecido, y que aún florece la Escultura; pero, amigo mio, Vm. ha visto las obras de aquellos Profesores, y ha conocido fácilmente este error. El mismo espíritu que reyna entre aquellos Pintores, persigue á los Escultores; esto es, que de todo lo bueno abusan, empleándolo demasiado.

Segun lo que he podido observar en las historias que hablan de las Artes, me parece que la Pintura debe haber sido inventada mucho mas tarde que la Escultura: y tengo mis dudas de que las naciones que cultivaron la Es-



Escultura antes de los Griegos tal vez no conocieron la Pintura. Ninguna mencion de ella hallo en la Escritura sagrada, ni tampoco en las historias antiguas, ni menos en las de los Egypcios; de donde infiero que todas aquellas naciones carecieron de ella hasta que la aprendieron de los Griegos: y como el origen de las Artes consiste en la imitacion de las cosas verdaderas, yo creo que por mucho tiempo no se hizo mas que teñir con colores semejantes á la verdad los simulacros esculpidos; y tal vez vino esta idéa de los colores que tenian los mismos materiales, y particularmente las tierras cocidas, que imitan el de la carne. Plinio nos cuenta varias historias de la invencion de la Pintura; pero él mismo las condena por poco exâctas. La supone no obstante muy antigua, y cita algunas obras hechas en Italia por Griegos, que en su tiempo se conservaban todavía frescas en Lanuvio, sin embargo de que fueron hechas poco despues de la destruccion de Troya. El tiempo en que dice este autor que floreció Bularco es muy antiguo, y supone que antes de él habian vivido los que hacian *Monocrómatas*: esto es, pinturas de un solo color. Este paso de Plinio me dá ocasion de hacer algunas reflexîones con motivo de las Monocrómatas que se han hallado en el Herculano, y se conservan en la coleccion de Pórtici, que con ánimo tan grande, y con tan buen Gusto empezó el Rey nuestro Amo; y que si se continuase con el mismo empeño y amor á las Artes, acabaria de llenar los votos de todas las gentes y naciones cultas.

Estas Pinturas, ó por mejor decir, Diseños hechos con un solo color rojo negrizco sobre tablas de marmol blanco, tienen un mediano grado de excelencia en quanto á los perfiles; pero en todo lo demás del Estilo parecen obras hechas en la infancia del Arte, tanto por el Gusto que reyna en los vestidos, como en los extremos de manos y pies. Esta mi opinion de la antigüe-

güedad de estas Pinturas no ha sido aprobada de algunos doctos en la lengua Griega, porque dicen que las letras con que están escritos los nombres de las personas representadas son de tiempos muy posteriores. A esto se podria responder, que siendo el autor Ateniense, pudo aquella nacion haber adelantado sobre las otras la manera de escribir. Pero además de que no me satisface esta explicacion, hallo otra dificultad en el color con que dichas Pinturas están hechas, el qual no es tierra roja, sino cinabrio, que los Antiguos llamaban minio; y sabemos que este color no fue conocido hasta el tiempo de Apeles. En suma, si estas Pinturas no son una impostura, esto es, si ya en aquel tiempo no las querian hacer pasar por mas antiguas de lo que eran, será preciso decir que en Atenas floreció la Pintura muy tarde; ó que los ignorantes no se avergonzaban de poner sus nombres en tales obras; ó que éstas eran de algun rico Aficionado que no estaba obligado á saber mas; ó enfin que no sirven de nada para la erudicion de la historia de la Pintura.

Volviendo á nuestras reflexîones digo, que no hallandose nada de seguro en los Autores acerca del principio de la Pintura, debemos creer que empezó por un simple contorno, llenando el medio de un color solo el mas semejante al objeto que querian representar. Algunas Pinturas del Herculano hechas á imitacion de cosas Egipcias confirman mi opinion. No digo yo que estas sean de aquel tiempo; pero las creo hechas imitando aquel Gusto, para hacerlas pasar por cosas verdaderamente Egypcias. Del mismo modo, con poca diferencia, ha comenzado la Pintura moderna, como diré mas adelante; y así empezaron los Chinos, los quales vemos qué poco mas la han adelantado.

Es verisimil que este estado de infancia de la Pintura (si es que le hubo) durase poco tiempo en Grecia.

Pli-

Plinio, que compiló todos los Autores que escribieron antes de él, no obstante que solo por incidencia trata de los colores, da una idéa de lo que debieron ser los coloristas anteriores á los Monocromistas; y como yo supongo que principalmente habla de los Griegos, se puede congeturar que abandonaron presto aquella primitiva manera, y comenzaron á usar algo de clarobscuro, y á hacer las Monocrómas; y que poco á poco fueron añadiendo la variedad de colores grado por grado, y con el mismo espíritu filosófico que se dirigieron en la Escultura conduxeron la Pintura hasta el mayor grado de perfeccion. Polignoto, que vivió por los tiempos de Fidias, fue el primero que expresó perfectamente las costumbres, y por ello mereció tanto aplauso en tan florido tiempo de la Grecia. Parrasio fue abundantísimo, y poseyó todas las partes de la Pintura, asi como Zeuxîs y otros de aquel tiempo. Protógenes fue aun mas hábil y acabado: y entonces vino Apeles, el qual habiendo hallado el camino abierto, y viviendo en el siglo de Alexandro Magno, en cuyo tiempo parece que la Naturaleza hacía el último esfuerzo para producir y despertar los mayores talentos á fin de sostener la gloria y la libertad de la patria, añadió al Arte de la Pintura la última perfeccion, esto es, la Gracia, la qual nace de la seguridad que da la ciencia para obrar, y produce facilidad en el mismo obrar, en pensar, y en darse á entender. Estaba tan seguro Apeles de poseer esta prerrogativa, que alabando las prendas de los otros Pintores, decia que solamente les llevaba ventaja en la Gracia; y reprendió á Protógenes, porque no sabía dexar las obras de la mano. De esto se infiere que el Arte llegó entonces á su última perfeccion; pero como por eso mismo no podia ir mas adelante, ni mantenerse en aquel estado, comenzaron á aumentar las obras en quantidad y en grandeza, dividiendolas en varias clases, como por exemplo, en asun-

asuntos baxos, ó bambochadas, variedad de cosas extravagantes, *caricaturas*, y otras especies ridículas, con lo que padeció la Pintura la misma suerte de la Escultura. El luxô Romano la degradó despues de la nobleza con que la usaron los Griegos, haciendo pintar todas las casas por Griegos miserables, ó por esclavos incapaces de pensar ni de imitar las obras de los felices tiempos de la Grecia, quando el público de una ciudad, ó de una provincia entera pagaba el premio de un quadro. Al contrario en Roma, cada ciudadano opulento hacía pintar las paredes de sus edificios mas despreciables; y creyendo envilecer las habitaciones nobles con la Pintura, las revestia de mármoles y bronces, en que el gasto les hacía mas honor que no el Gusto. En las Ciudades de Herculano, de Stabia y de Pompeya, felizmente descubiertas por nuestro Rey, se ven pintadas las mas infelices casas, y hasta las tabernas y bodegones; y si se ve alguna Pintura en los templos, teatros y edificios públicos, consistia en la pobreza de los países: la que se conoce en los pocos mármoles que se han hallado, quando los Romanos los usaban con tanta profusion en la capital, y en sus villas magnificas.

Ahora bien, amigo mio, consideremos qual habrá sido la excelencia de los Pintores Griegos del mejor tiempo, y quan maravillosas debian ser las obras de aquellos primeros Artífices, quando en estas de Herculano hallamos tanta excelencia. Sabemos de cierto que los Antiguos poseyeron el dibuxo en sumo grado, pues nos lo muestran sus Estatuas; y en estas Pinturas de Herculano no es el Diseño lo que hay de mas apreciable; bien que aún en ellas se ven las huellas de un óptimo Gusto, y de una gran facilidad de mantenerse en los límites justos de los contornos: esto es, de no pecar en cargados, en duros, ni en secos. Sobre todo causa maravilla el ver la grande inteligencia del clarobscuro que hay en estas obras,

obras, y lo bien entendido de la naturaleza del ayre; que siendo un cuerpo de alguna densidad, comunica y reflexa la luz á las partes que no la reciben de los rayos directos. He observado yo que hasta en las mas ínfimas de estas Pinturas está bien entendida esta parte; y aunque muchas partes están executadas con negligencia, me aturdí al pensar y figurarme como debian ser aquellas obras de los famosos Pintores contemporaneos á los Escultores que hacian un Apolo de Belvedere, un Gladiador, una Venus de Médicis, y otras obras semejantes; las quales sin embargo no son de los Artífices de primer órden de la Antigüedad.

Aunque el colorido no sea el mas excelente en dichas Pinturas, no por eso hemos de poner duda en que los Antiguos le poseyeron en gran perfeccion, quando sabemos que hacian distincion entre los dos Ayaces de dos Pintores, diciendo que el uno se habia alimentado de rosas, y el otro de carne. Sabian la perspectiva, como se reconoce en las referidas Pinturas de Herculano: y si no la entendian, no sé yo qué es lo que querria decir Parrasio quando sostenia que no se podia ser buen Pintor sin geometria. Lo que tal vez no poseyeron los Antiguos con la perfeccion que los Modernos es la Composicion *maquinosa*, porque su principal estudio era la perfeccion y la qualidad de las cosas, y no la quantidad de ellas. Se puede creer que su modo de componer las Pinturas era poco diferente del Estilo del Baxo relieve, segun nos lo dan á entender las mismas Pinturas de Herculano; en las quales son excelentes los contrastes, la gracia de las figuras, los bellos partidos, y las expresiones. Se conoce tambien que fueron hechas con mucha velocidad y franqueza, y pintadas con buen fresco. En suma, si se comparan estas Pinturas con todas las obras de los Modernos, y se considera que fueron hechas en lugares tan poco nobles, se conocerá quán superior era la

Pintura de los Antiguos á la nuestra.

He hecho esta pequeña digresion á fin de quitar la dificultad que muchos tienen para creer que los Antiguos fuesen mejores Pintores que los Modernos, fundandose en la mediocridad de las Pinturas de Herculano, y otras que se conservan en Roma, sin reflexîonar sobre el estado infelíz á que los Romanos reduxeron la Pintura. Esta por fin tuvo la misma suerte que la Escultura: pues cayendo los Profesores de ambas en la extrema ignorancia y desprecio, y contribuyendo tambien la abolicion de la idolatría, se puede decir que se olvidó quasi enteramente, ó á lo menos se vió reducida al estado en que nos la manifiestan algunas santas Imágenes, y bárbaros mosaycos, que se conservan en Iglesias antiguas.

Muchos siglos se mantuvo en aquel despreciable estado; y lo singular es que aquello mismo que contribuyó á su ruina fue lo que la hizo renacer; quiero decir, el culto de la religion Christiana. El gran comercio de la Italia con la Grecia, y con otras partes del mundo, introduxo la opulencia: y queriendo los Italianos edificar Iglesias, y adornarlas con Imágenes, vinieron aquellos miserables Pintores y Mosayquistas que entonces habia á hacer aquello poco que sabian; y con este motivo aprendieron algunos Venecianos, Boloñeses, Toscanos y Romanos á trabajar con la misma rusticidad que veían en sus maestros. Asi se fue esparciendo el oficio de pintar, hasta que los Toscanos los primeros sacaron el Arte del barbarismo por medio de Gioto y de su escuela.

Estos primeros Toscanos continuaron por algun tiempo el Estilo de los últimos Griegos en los ropages y en los partidos de las figuras, porque hallandose apartados de los Tudescos, y mas cerca de las Antigüedades Romanas, y teniendo tambien mas comodidad y proporcion para ver las Medallas antiguas, estudiaron algo estas cosas. Despues de aquella primera escuela vinieron otros

otros que adelantaron un poco mas, como el Masolini y el Masaci, el qual en el ayre que daba á los ropages se semeja al Gusto de Rafael, no obstante que fue anterior de quasi un siglo. Algo retardó el progreso del Arte la infelíz moda que entonces se introduxo de poner personas contemporáneas en los quadros de historias antiguas, con los vestidos que entonces se usaban en Florencia, lo qual hizo mucho daño al buen Gusto; pero sin embargo continuó el adelantamiento del Arte copiando la verdad, y estudiando la perspectiva, por cuyo medio halló el Ghirlandai el modo de la buena disposicion, y de la exâctitud del dibujo. Leonardo de Vinci se aplicó al arte del clarobscuro y demás partes principales de la Pintura. Al mismo tiempo se adelantaba ésta en el Estado Véneto y en la Lombardía por medio de los Bellinis, de Manteña, Bianchi y otros; pero por el camino que todos estos seguian, succediendose en las máxîmas de maestros á discípulos, no era posible que el Arte adelantase con calor, ni que pasase mas adelante de lo que hacian Leonardo de Vinci y Pedro Perugino; teniendo ya el primero principios de grandiosidad, y el segundo cierta Gracia y facil sencillez.

En aquel estado de cosas se encendió un rayo de la misma luz que iluminó á la antigua Grecia, quando Miguel Angel, que con su gran talento habia ya superado al Ghirlandai, vió las cosas de los antiguos Griegos en la coleccion del magnifico Lorenzo de Medicis. Pretendiendo imitarlos en la Escultura, y animado de la emulacion con Leonardo, por las obras que entrambos debian hacer para la sala del Palacio viejo de Florencia, dió un nuevo aspecto á la Pintura. Considere Vm. amigo mio, quánto pueden las ocasiones para despertar los talentos, quando el gobierno les dá una noble ambicion, y los emplea en obras grandes. ¡Quántos sublímes ingenios se pierden por no ser empleados á tiempo! Pero en

en aquel siglo en que la mayor felicidad de la República Florentina confinaba con la pérdida de su libertad, y el gran poder temporal de Roma con los principios de su decadencia, todas las Potencias de la Europa se hallaban en fermentacion, y las idéas, hasta de las ínfimas personas, eran grandes. En aquel tiempo, pues, se combinó que los mayores talentos fuesen empleados en obras las mas vastas: y esto sirvió mucho para perfeccionar las Artes. Miguel Angel fue escogido para hacer una Estatua en marmol de veinte y dos palmos y medio, la primera colosal que han emprendido los Modernos.

El Papa Julio II. determinó hacerse un magnífico mausoleo, para lo qual llamó á Roma á Miguel Angel: y mientras se determinaba donde colocarle, le hizo pintar la bóveda de la Capilla de Sixto IV. Esta grande obra fue un vasto campo proporcionado al talento de aquel Artífice, el qual, á la edad de 30 años solamente, supo alimentar el fuego de su ingenio, en vez de disiparle. Efectivamente en aquella Capilla pintada en diferentes tiempos, bien que consecutivos, se ve quanto aquel Artífice perfeccionó su Estilo, y que sin una ocasion como aquella nunca habria llegado á la excelencia que llegó; pues allí mostró grandiosidad en el conjunto, exâctitud en los contornos, inteligencia en las formas, un gran relieve, y bastante variedad, de que hasta él no habia justa idéa.

Al mismo tiempo, y por el mismo Pontífice fue llamado Rafael á Roma para pintar las salas Vaticanas. Comenzó aquel sublíme ingenio á trabaxar en aquellas espaciosas paredes, y antes de acavar el primer quadro engrandeció su Estilo. Comenzó el segundo, que fue el de la Filosofía, llamado la Escuela de Atenas, con las idéas y máxîmas con que habia acabado el primero: y substancialmente puso la Pintura en el grado mas eminente en que ha estado despues de los Griegos. Todas aquellas partes que podian ser añadidas al Arte despues de Miguel Angel

gel se hallan juntas en dicha obra. La invencion, la composicion, los vestidos, la expresion, la variedad de caractéres, la inteligencia y las sutilezas del Arte se ven executadas con una maravillosa facilidad.

Continuó Rafael pintando las demás salas: y quando se descubrió la primera parte de la bóveda de Miguel Angel, entonces fue quando le agradó mas este Pintor. Se dice que Rafael estudió antes en Florencia el carton de esta Pintura; pero quando esto fuese verdad, no era aquel Estilo propio para acomodarse al caracter delicado del Pintor de Urbino, el qual en aquel tiempo todavía conservaba alguna aspereza de su Maestro; y además no era aplicable á los quadros medianos que pintaba en las estancias del Vaticano. Miguel Angel pudo gustar á Rafael quando acabó la obra de la Sixtina, y mostró alguna mas dulzura y facilidad: y de aquel Estilo grande, y del suyo puro y arreglado compuso una tercera manera, con la qual pintó despues sus quadros.

El primer fruto de este nuevo Estilo de Rafael fue el Profeta Isaías, que vemos en una pilastra de la Iglesia de San Agustin de Roma, donde hay toda la grandiosidad de los Profetas de la Capilla Sixtina; pero con la diferencia de ocultar todo el artificio de dicha grandiosidad, quando en los otros se muestra demasiado la intencion del Autor. Se cuenta que habiendo nacido disputa entre Rafael y el que le mandó pintar este Profeta sobre el precio de la obra, Rafael llamó por juez á Buonarrota, y que éste decidió que la sola rodilla desnuda valía mas: de donde se arguye la generosa honradez de entrambos. El Condivi refiere otra expresion de Rafael, que prueba aún mas su hidalgo caracter, pues asegura que aquel Profesor daba gracias á Dios de haber venido al mundo en tiempo de un Miguel Angel. ¡Con tanta grandeza de ánimo saben ser émulas las personas de verdadero mérito!

Con

Con el referido Estilo pintó Rafael las Sibilas de la Paz, que en su género no pueden ser mas perfectas: y así prosiguió en las demás obras que hizo de su mano. La última, que fue la Transfiguracion, contiene tales delicadezas del Arte, tanto en la inteligencia, como en la práctica y en la execucion, en las partes que pintó de su mano, que causa pena haber perdido á los treinta y siete años de su vida un talento tan sublime, nacido con el mismo espíritu de los antiguos Griegos, y que si hubiese florecido en aquel tiempo y en aquellas ocasiones, habria mostrado las mismas qualidades; pues entre los Modernos ha sido el solo que ha poseído las partes mas esenciales del Arte, como son la expresion, la variedad, la invencion, la composicion, el diseño, el colorido y los ropages: y finalmente, para igualar á los Antiguos no le faltó otra cosa mas que el Estilo de la Belleza; el qual ni de las escuelas de su tiempo, ni de las costumbres de entonces podia ciertamente aprender.

Al mismo tiempo fundó una nueva escuela de Pintura en Venecia Giorgion, anterior de muy poco á Tiziano, la qual hizo mucho progreso por las ocasiones que tuvo de pintar grandes fachadas y salones. Como Tiziano desde Venecia no tuvo proporcion para exâminar á fondo las obras antiguas, no pudo adquirir, como Miguel Angel, el Estilo grandioso: y así no puso en la inteligencia de las formas toda aquella atencion que merecen, y se aplicó mas á la apariencia de la verdad, que depende de los colores de los cuerpos, llegando en esta parte á tal excelencia con el continuo exercicio de pintar copiando la naturaleza, que nunca le ha igualado ningun otro; para lo qual contribuyó mucho la magnificencia de los Señores Venecianos, que querian ser retratados por él, ó tener de su mano Pinturas de mugeres desnudas.

Contemporaneamente á Tiziano el Duque de Mantua ocupaba á Manteña, y en Módena se establecia la

pri-

primera Academia que ha habido en Italia, de la qual salió el Bianchi, maestro de Antonio Alegri conocido por el nombre de Corregio. Este fue llamado á Parma para pintar la Iglesia de S. Juan de Monges Benitos; con cuya obra, que para aquel tiempo era muy grande, se formó un Estilo proporcionado; y gustó tanto á los Parmesanos, que le encargaron la pintura de la cupula de su Catedral. Aquel gran talento se aprovechó del mérito de los demás Pintores anteriores y contemporáneos. Aprendió los primeros rudimentos de Bianchi; y despues estudió con Manteña, que siendo hombre docto, y apasionadísimo de los Antiguos, le convidó á estudiar las obras de ellos. Corregio exercitó tambien la Plástica trabajando en compañía de Begarelli: y mediante el exercicio de la Escultura, que facilita mucho la inteligencia de los cuerpos, y con el estudio del Antiguo, rompió los límites del miserable y estrecho Estilo de sus Maestros, y fue el primero que se aplicó á cautivar la vista con una cierta suavidad y Gracia de que fue inventor, y en que despues no ha sido conigualado de nadie. El mérito principal de sus obras consiste en el relieve y en la inteligencia del clarobscuro, tanto en la imitacion de la verdad de los cuerpos, como en la invencion de las masas.

De esta manera llegó la Pintura en aquel tiempo al mas alto grado de perfeccion á que ha llegado entre los Modernos, habiendo adquirido por Miguel Angel la resolucion en los contornos, las formas de los mas robustos cuerpos, y la suma grandiosidad: por Rafael la invencion y composicion, la variedad de caractéres, el expresar el estado de las almas, y el vestir bien los cuerpos: por Tiziano la suma inteligencia de los colores, con todos aquellos accidentes que la modificacion de la luz puede producir en la materia: y finalmente por Corregio la delicadeza y degradacion del clarobscuro, el pintar amoroso, y la mas exquisita Gracia y Gusto.

Ha-

Hallandose la Pintura en este estado, era necesario, ó que adelantase imitando á estos Maestros, ó que degenerase en novedades caprichosas; y así sucedió en efecto. Los Toscanos, queriendo seguir á Miguel Angel, imitaron solamente alguna cosa de la forma de sus contornos determinados; pero sin la inteligencia ni doctrina del Maestro: y así pretendieron imitarle los Salviatis, Broncinis, Vasaris, y otros. Del mismo modo los discípulos de Rafael tomaron de él alguna parte sola; pero ninguno aprendió lo esencial. Julio Romano, queriendo imitar lo sério y lo expresivo, se hizo tétrico y afectado en los gestos de las caras: Polidoro lo fácil, y dió en libre: Pierino tiró siempre al estilo Toscano: Peni fue frio y desanimado: Pelegrino Manari vivió poco; y así acavó aquella célebre Escuela.

Corregio no dexó ningun discipulo digno de él; pues el Parmigianino que se le siguió inmediatamente hizo una mezcla de las maneras de los discípulos de Rafael, y de la Gracia de Corregio, que recargó.

Aunque Tiziano no tuvo discípulos que le imitasen en todo, fueron mas felices los Venecianos, porque continuó y se sostuvo la Pintura por medio de Pablo Veronés: y la razon de ello fue porque este Pintor no imitó á nadie, y siguió y formó su Estilo por la Naturaleza, quando todos los demás imitadores y sequaces de los Maestros que hemos dicho, se propusieron imitar algunas partes de ellos, olvidandose del primer fin del Arte, que es de imitar la verdad.

Es constante, y nos lo prueba la experiencia, que cada siglo tiene su caracter particular, el qual á modo de un fermento general recalienta la fantasía de los hombres. Sea por casualidad, ú otros principios, que es inutil exâminar ahora, es cierto que en los siglos XIV y XV se despertaron por todo el mundo ingenios muy grandes en armas, letras y artes. En Alemania, Francia,

Flan-

Flandes y Holanda aparecieron tambien éstas ; pero el clima no les permitió hacer progresos , hablando en general , como en Italia , y tuvieron todas las idéas pequeñas. Sin embargo de eso , como aquellas Naciones son industriosas y diligentes , en algunas partes , mas ó menos, mostraron su ingenio.

En Flandes y Holanda , donde habia mas comercio , y por consiguiente mas riquezas, comenzaron á formarse algunos Pintores , los quales se hicieron algo estimables en aquella línea de la pura imitacion de la verdad. En las partes donde habia alguna mas instruccion por causa de la comunicacion con la Italia , como Augusta y Nuremberg , ciudades libres , florecia algo la Pintura ; y aún mas el Gravado , con motivo del uso de gravar las armas, y de hacer los punzones para la Imprenta, recien inventada entonces con tanta utilidad de la literatura y del comercio : y habiendose publicado por aquel tiempo muchos libros con estampas gravadas en cobre y en madera , esto dió motivo á que muchos se aplicasen á la Pintura , para poder inventar y diseñar aquellas cosas. Alberto Durero halló el Arte del Gravado muy adelantada en quanto al mecanismo , y él le añadió mayor perfeccion en la parte del diseño y de la invencion : y además, con el estudio de la perspectiva, halló la manera de colocar las figuras y grupos en diversos planos , y de dar profundidad á sus invenciones , como habia hecho en Florencia Ghirlandai. Muchos fueron los que quisieron imitar á Durero , el qual si hubiera nacido en Italia, habria llegado á mayor perfeccion; pero ni él, ni sus imitadores podian salir del barbarismo , no viendo otras formas que las de las figuras de su país , ni otros ropages que los extravagantes de su tiempo. A todas las demás Naciones sucedió lo mismo , y estuvieron privadas del buen Gusto hasta que tuvieron comunicacion con la Italia , y aprendieron sus Artes.

Fue gran desgracia para éstas, y para Italia en particular, la guerra que al fin de aquel florido siglo se encendió por toda la Europa, y continuó en el siguiente. Los Príncipes Italianos se ocuparon quasi enteramente en los cuidados militares, y se enfriaron en el amor de las Artes. Las ruinas de la guerra desolaron muchas provincias y ciudades. Roma sufrió infinito en el famoso saco que la dieron los Españoles y Alemanes con Borbon. Florencia perdió su libertad: y toda la Italia sufrió una violenta convulsion. Sola Venecia se libertó de esta desgracia universal, y el gran Tiziano sobrevivió á las mayores turbaciones; pero faltando generalmente el dinero, ó por mejor decir, creciendo á todos los Príncipes Italianos la necesidad de suplir los exôrbitantes gastos de las guerras, faltó el premio á las Artes, y los Profesores de ellas se dieron á trabajar de prisa y con estilo amanerado y cargado: por lo que durante mucho tiempo desfallecieron las mismas Artes.

La fortuna dispuso que naciesen en Bolonia algunos grandes ingenios, que fueron los Caracis. Estos, como hijos de pobres padres, se contentaban con qualquiera pequeña recompensa, y se aplicaban con el mayor empeño á sobrepasar á los Procacinis, que eran alli muy envidiados por ser forasteros. Ludovico, que era el de mas edad, habia estudiado las obras de Corregio, de quien imitaba superficialmente el Estilo en la grandiosidad de las formas, y en las masas. Este fue Maestro de sus primos Anibal y Agustin, los quales tenian mucho talento, y estudiaron la buena manera; pero se dieron tambien á trabaxar de priesa: y así las primeras obras de Anibal son de óptimo gusto; pero cargadas, y poco estudiadas. Se perfeccionó con el estudio de Corregio; pero como su talento era mas de Artesano que de Artífice, imitó solamente su modelo en la apariencia, y no en el fundamento del Estilo; y así nunca pudo alcanzar

la

la Gracia, ni la delicadeza, ni la suavidad. Sin embargo hizo un gran beneficio al Arte abriendo un nuevo camino al Gusto por medios mas fáciles; pues todos sus predecesores, quando buscaron la facilidad, dieron en extravagancias, y saltaron fuera de la razon.

Quando Anibal fue á Venecia imitó en parte á Pablo Veronés; pero venido á Roma, y visto á Rafael y las Estatuas antiguas, de repente se hizo Pintor de otro Estilo. Moderó su fuego, reformó la *caricatura* de las formas, y buscó la Belleza del caracter del Antiguo; pero conservó no obstante una parte del Estilo de Corregio para mantener un caracter grandioso. En suma se formó un Pintor, que despues de los tres luminares de la Pintura moderna, merece el primer lugar.

Ludovico vino tambien para ayudar á Anibal en la obra de la Galeria Farnese; pero viendo que Roma era de mas dificil contentar que Bolonia, se volvió á su Patria, donde emprendió las Pinturas del claustro de San Miguel del Bosque, y en ellas usó un Estilo mas ajustado y estudiado, é hizo ver el aprecio que hacia de Rafael, poniendo en una de sus historias la Safo del Parnaso del Vaticano.

A estos Caracis debemos la restauracion de la Pintura, y de su Escuela salieron el célebre Guido Rheni, Pintor de mucho mérito, facilidad y elegancia, que habria sido otro Rafael si hubiera tenido mejores principios: el Dominiquino, que se arrimó mas á las formas del Antiguo, y que se conoce estudió particularmente el Laocoonte y el Gladiador: Lanfranco de ingenio fértil, que se aplicó al estudio de la distribucion de las masas y movimientos que hay en las obras del Corregio, y especialmente en la cúpula de la Catedral de Parma; pero no alcanzó mas que la apariencia, y no las razones sutiles del Arte de Corregio: y el Albano que estudió las formas del Antiguo, y que fue un gracioso Pintor. En suma, ninguno de los discipulos de los Caracis fue Pintor de mal Gusto.

 Güer-

Güercino de Cento fue original en su Estilo. Tuvo grande inteligencia en el clarobscuro ; y si hubiese dado mas nobleza á sus cosas, sería tan estimable como Güido.

El mismo espíritu que despertó á los Caracis en Italia produxo Pintores de mérito en lo restante de la Europa. En España comenzó á florecer esta profesion en tiempo de Carlos V. y Felipe II. por las razones sobredichas , y por la ocasion de las grandes obras que este último Rey emprendió. Fue desgracia para la España que en aquel tiempo ya se habia adulterado la Pintura con *caricaturas* y *maneras* : y como la mayor parte de los Pintores que se llamaron eran de la Escuela Florentina , en la que ha prevalecido siempre el Diseño, y una cierta severidad melancólica de Estílo , se introduxo en España esta misma manera , que duró hasta que los Españoles vieron las obras de Rubens ; las quales gustaron tanto á muchos , que se pusieron con calor á imitarlas , resultando una rara mezcla del Estilo propio , y del de aquel Pintor.

Solo Don Diego Velazquez reusó hacerse sequaz de nadie , y con su noble talento se formó un caracter propio suyo , fundandole en la imitacion de la verdad , en la observacion la mas exâcta de las razones y efectos del clarobscuro, tomando un Estilo de pintar con resolucion, y por decirlo asi , con desprecio ; indicando las cosas que veía en la verdad , sin que las decida ni las copie. Sin embargo de estos principios , como Velazquez , y mucho menos los demás Pintores de la Escuela Española , no tuvieron idéas exâctas del mérito de las cosas Griegas , ni de la Belleza , ni del Ideal , se fueron imitando unos á otros : y los de mas talento imitaron la verdad ; pero sin eleccion, quedando puros Naturalistas.

De los Flamencos , como he dicho, hubo algunos que vieron la Italia , y éstos se hicieron medianos Pintores ; pero la mayor parte , llevados del útil mas que de la gloria , se aplicaron á quadros pequeños , á países , flores , ani-

animales y cosas semejantes. Por fin tuvieron un talento superior en Rubens, el qual habiendo estudiado al gran Tiziano en Venecia, pretendió imitarle tomando el camino mas facil: y queriendo asegurarse de agradar á la vista, cargó todo lo que su modelo tenia de bello, con tanta mas fuerza, quanto él no habia tenido las primeras idéas simples y ajustadas á la verdad como Tiziano. Por esta razon saltó los límites de los contornos, y se embarazó poco de la verdad. Tuvo no obstante el mérito que los Caracis en Italia, esto es, que fue Padre de la Escuela Flamenca, que antes de él no tenia caracter propio.

Antonio Wan-deyk, que pintaba quasi por el mismo tiempo, fue mas amigo de la verdad, sobre todo en los retratos, en que merece el primer lugar despues de Tiziano: y en los accesorios fue aun mas elegante. Todos los demás Profesores Flamencos merecen estimarse segun se acercan mas ó menos á estos dos Maestros.

En Francia se empezó á conocer el Antiguo por medio de las cosas que Francisco I. llevó de Italia, con las quales adornó de Estatuas y Pinturas el sitio de Fontainebleau; en donde hizo trabajar á Roso, á Primaticio, y á Nicolás del Abate; pero con todo eso las Artes hicieron poco progreso, con motivo de las guerras civiles, hasta Luis XIII. y XIV; y aunque Rubens pintó la Galeria de Luxemburgo, las pocas cosas que habia en Francia del Antiguo defendieron á aquella Nacion del contagio de su Estilo. La cultura de las bellas Letras, y las traducciones que se publicaban de los Autores Griegos, infundieron en los Franceses el deseo de imitar las cosas antiguas, y todos los Artífices deseaban y procuraban venirlas á ver á Roma: y así aunque en mucho tiempo no se formó ningun Pintor singular, á lo menos no se introduxo ningun Estilo vicioso. Finalmente entre los muchos que venian á Italia fue Nicolás Pusin, que se propuso imitar enteramente el Estilo de los Antiguos;

y

y si las costumbres de su siglo no se lo hubieran impedido, habria logrado su intento. El pintar siempre al óleo quadros pequeños le quitó la ocasion de engrandecer su Estilo, y de hacer obras de tanto estudio como las de los primeros hombres de Italia ; pero considerando las suyas como bosquejos, son excelentes.

Inmediatamente despues de Pusin se debe colocar á Carlos le Brun, que tambien estudió en Italia. Fue de ingenio espirituoso, inventor estimable, y que tuvo ocasion de mostrarlo en las grandes obras que le encargó Luis IV. Del mismo modo fueron tambien buenos Pintores Mignard, Le Soeur, Burdon y otros ; hasta que dexaron los Franceses el buen camino y el estudio sério, acreditandose algunos Artífices de talento que llaman espirituoso, como Jovenet y Coypel, los quales saltaron los límites de lo bueno y de lo bello, cargando lo uno y lo otro, poniendo en todo demasiado, y aspirando á dar gusto á los ojos mas que á la razon.

No es de maravillar que sucediese esto en Francia, quando en Italia misma se abandonó el buen Gusto de la Escuela de los Caracis. ¿Quién se habria imaginado en tiempo de Miguél Angel que pudiera salir de la Escuela Toscana un Juan de San Juan, Pintor de tanto espíritu; pero tan apartado del Estilo sólido? ¿Y sobre todo un Pedro de Cortona, que habia de trastornar todas las idéas del Arte en Italia, despreciando el estudio sério que hasta su tiempo habia sido el fundamento de la Pintura, y reduciendola toda á composicion, y á seducir la vista? Al mismo tiempo se veía en Roma un Andrés Sachi, Pintor del mismo Gusto y facilidad que el Cortonés, enseñando á dexar las pinturas quasi solamente apuntadas, y tomando las idéas de las cosas naturales, sin darles ninguna determinacion.

Las Escuelas de Florencia y Roma mudaron entonces de método y camino. Las de Bolonia y Lombardia se fueron

ron extinguiendo insensiblemente ; pues al Albano sucedieron Cinnani y Ventura Lamberti , y á estos Francisquino , Joseph del Sol , y el caprichoso Crespi , que se puede decir el último. En Venecia , despues de los grandes hombres Giorgion , Tiziano , Paulo y Tintoreto, decayó aprisa la Pintura , porque los sucesores buscaron solamente su facilidad , sin cuidarse del fundamento y excelencia de aquellos ; y lo que comunmente se llama Gusto ha quedado por objeto único de aquella Escuela.

Roma fue un poco mas feliz , porque á Andres Sachi sucedió Carlos Marata su discipulo, el qual se aplicó mucho á diseñar las obras de Rafael del Vaticano: y así tomó desde su juventud amor al estudio sério y exâcto ; pero el Gusto general de su tiempo no le permitió seguir enteramente el caracter de Rafael ; y las ocasiones de pintar quasi siempre Vírgenes, y quadros de altares , le convidaron á formarse un Estilo mixto del de Caraci y del de Güido ; con el qual no obstante sostuvo la Pintura en Roma para que no se precipitase como en otras partes.

Mientras esto sucedia en Roma formaba en Napoles una nueva Escuela Lucas Jordan. Este aprendió los primeros principios de Rivera. Vino á Roma á estudiar precipitadamente las obras de los Caracis y su escuela ; y acabó por escoger el Estilo de Pedro de Cortona. Con él volvió á Nápoles, y fue tan aplaudido, que fundó , como he dicho , una Escuela , de la qual salió Solimena , con algunos otros : y como por aquel tiempo faltaron en Roma Profesores de mérito , uno de los discípulos de Solimena, llamado Sebastian Conca , traxo á esta Ciudad aquel Estilo de pintar , y aquellas máxîmas mas fáciles que buenas , con lo que acabó de arruinarse la Pintura.

De esta suerte se ve perdida en nuestros dias esta noble Arte ; pues aunque hay esparcidos , por decirlo así , algunos fragmentos de ella en algunos Profesores , aquello poco de bueno proviene de una mera práctica material,

rial, mas que de reglas ni principios fundados en razon. Los Artífices son ordinariamente aduladores de los ojos de los Aficionados; y estos tienen corrompidos los sentidos y el juicio por los vicios de las últimas escuelas.

Antes de concluir quiero decir algo de la Arquitectura, como hermana de las otras dos nobles Artes. Yo la considero en dos puntos diversos, como que viene de dos principios: el uno la necesidad, y el otro el deleite de la Imitacion. En quanto al primero no debe ser contada entre las bellas Artes, sinó entre las mecánicas; porque el ponerse el hombre á cubierto de todas las inclemencias del tiempo, y fabricar con solidéz, nada tiene que ver con la Belleza: y así vemos que en la parte de la solidéz las obras Egypcias, Arábigas y Góticas, no ceden á las Griegas ni Latinas; y aun por eso habrá quien las juzgue igualmente bellas. Pero hablando del origen de esta Arte, digo, que verisimilmente habrá sido inventada y perfeccionada en diferentes paises, segun los climas de los pueblos, los materiales y las necesidades de ellos.

La Naturaleza en los climas calientes y desnudos de árboles habrá ofrecido á los hombres las sierras y las grutas por reparos; y en los países frios las selvas: de donde verisimilmente habrá nacido en estos la idéa de construirse barracas, y en aquellos cerrillos huecos y cuevas. Estendiendose la poblacion del mundo, las Naciones que apacentaban ganados, y vivian de ellos, es natural que pensasen en construirse tiendas, que es otra especie de fábricas faciles de transportar. Hasta allí seria la necesidad la que gobernó la voluntad de los hombres; pero como éstos no pueden acomodarse largo tiempo á las mismas cosas, saldrian presto de aquel estado. Naturalmente desean hallar en todo alguna circunstancia que ocupe con agrado su entendimiento y sentidos, y por eso le añaden algun adorno: quiero decir, algo sin lo qual sería la cosa

lo

lo que debe ser ; y esto hacer pensar , y fixa la atencion. Así vemos que hasta las naciones bárbaras ponen en todos sus muebles manchas , colores y figuras , bien que sin gusto , y sin razon; pero se ve que es inseparable del animal racional el hacer las cosas con alguna idéa.

Si remontamos á los principios que trae la historia de la Arquitectura , hallarémos que esta Arte nació en el oriente con idéas de montes y cerros , acumulando los hombres piedras y tierra para cubrirse , y al mismo tiempo pretendiendo competir con la Naturaleza. Las vastísimas murallas que leemos hechas en los primeros tiempos , no eran otra cosa mas que colinas que servian para cerrar una porcion de pueblo , y formaban aquellas inmensas ciudades de que habla la Historia : y la Torre de Babel era una verdadera montaña. Las pirámides, y demas ruínas que aún se ven en Egipto , nos presentan las mismas idéas. Los Egipcios inventaron mucho antes que los Griegos el uso de figuras humanas ó de animales para sostener los edificios , animando , por decirlo así , aquellas piedras en que descansa parte de la fábrica. La forma de sus columnas no tiene elegancia alguna ; y tal vez no las usaron hasta que se conocieron en Egipto las cosas de los Griegos. En los demas edificios del Asia de la mas remota antigüedad tampoco se descubre la menor elegancia ; y se puede decir que no tuvieron Arquitectura , sinó solamente modo de fabricar.

Los Griegos del Asia menor fueron los primeros que dieron forma al Arte introduciendo la Belleza en las fábricas. Vitruvio y otros refieren este origen : y se ve que efectivamente se ha conservado la idéa de las tiendas y barracas hasta en los mas magníficos edificios. Pero como la Arquitectura no tiene original , ó prototypo en la Naturaleza , no pudiendose hallar desde luego las mas bellas proporciones , estuvo sujeta á los caprichos é idéas de los hombres , de los tiempos, y de las circunstancias.

Los primeros Griegos, que estimaban la fuerza por la qualidad mas util al hombre, dieron á sus fábricas el caracter de la robustéz. Creciendo despues la policía civil, y suavizandose las costumbres, comenzaron á estimar la Belleza, y pusieron mas elegancia en sus edificios: y como la Naturaleza los habia dotado de ingenios filosóficos, nunca saltaron los límites de la moderacion, ni dieron en adornos superfluos, ni en luxô; deteniendose donde acaba la razon, en cuyo medio consiste la Belleza de la Arquitectura. El fundamento de esta Arte empieza por la necesidad y por el uso de fabricar: su Belleza está en el caracter correspondiente al fin que se propone, en las formas, y en el adorno: y su límite es la razon. Los Griegos en su buen tiempo observaron todo esto exâctamente.

Los Romanos, nacion mas rica y fastosa que la Griega, pero de menos buen Gusto, cargaron de adornos la Arquitectura, é introduxeron mas Ordenes y divisiones; y al fin perdieron la bella simplicidad y solidéz, interrumpiendo los miembros principales con contornos caprichosos. Quando finalmente se perdió la estimacion de las bellas Artes en el Imperio Romano ocupado en continuas guerras, y quando las invasiones de las Naciones bárbaras destruyeron hasta los principios del buen Gusto, llegó el tiempo de la Arquitectura que conocemos baxo el nombre de Gótica; no porque aquellas tribus de bárbaros traxesen á Italia ningun Estilo propio de Arquitectura, sinó por el que introduxeron aquí en sus fábricas, queriendo imitar sin reglas los edificios antiguos que ellos mismos arruinaban, mezclando las idéas que les sugería su ignorancia, y descuidando, para despachar presto las obras, el estudio, el buen Gusto, y las bellas proporciones.

Contribuyó tambien mucho á la total ruina del Arte la translacion de la silla Imperial de Roma á Constantinopla, y la division del Imperio en oriental y occidental,

tal. En los países incultos y remotos, como la Francia y la Alemania, no siendo ni menos conocidos los principios de la Arquitectura Griega, no era posible que se introduxese el buen Gusto: y así solamente tuvieron alguna idéa del arte de fabricar. Quizás por medio de la Religion, y de algunos fugitivos Monges Griegos, se comunicó á dichas naciones algun conocimiento de los edificios de Constantinopla; segun el qual, ayudandose con las puras reglas del mecanismo de construir, fabricaron algunos templos: hasta que por fin, llevando adelante el mismo sistema, y poniendo el mérito en la dificultad y atrevimiento, produxeron cosas extravagantes y ridículas, totalmente contrarias á la Belleza y á la razon, y se estableció casualmente aquel Gusto de Arquitectura que por abuso se llama Gótico, y que verdaderamente es Tudesco.

Establecido un nuevo Imperio en Alemania, el esplendor de la corte fue causa de que se propagasen sus modas á las demás naciones; y así el referido Estilo de Arquitectura se fue estendiendo por toda la Europa, y duró hasta que la Italia comenzó á desechar tan bárbaro Gusto. Los Venecianos creo yo que fueron los primeros que en honor de San Marcos edificaron un templo magnífico, valiendose de un Arquitecto Griego; el qual, no obstante que conservó el Estilo bárbaro de su siglo, no es tan extravagante en las proporciones como lo que llamamos puro Gótico. Los arcos y la cúpula tienen algo de grandioso en sus curvas, bien que estén aún muy lejos de la verdadera Belleza.

Ultimamente los Florentinos por medio del Orcaña comenzaron á desechar aquella manera disforme, siendo Bruneleschi el primero que restituyó á las cabezas Italianas el gusto de la Arquitectura Griega. Bramante y San Galo se acercaron un poco mas á él: y á su exemplo otros muchos se dedicaron á estudiar la buena manera. Miguel Angel se aplicó algo al Estilo Griego; pero hallan-

llandole tal vez demasiado angosto para su fértil y fogoso ingenio, entró y salió en él con las mas atrevidas y magestuosas idéas. La grandiosa fábrica de San Pedro dió ocasion á su gran talento para desechar y hacer olvidar enteramente las idéas del Estilo Tudesco. Sansovino y Paladio adornaron el Estado de Venecia: y todos estos juntos esparcieron por Italia el buen Gusto con sus obras, y con los libros que publicaron Paladio, Scamozzi, Serlio y Viñola.

Si la Arquitectura se hubiese podido mantener en el estado que la pusieron aquellos hombres, no habria sido poca fortuna; pero el amor de la novedad, y la ambicion de los Artífices en querer ser todos inventores, les hizo luego hallar mil extravagancias y despropositos. En vez de seguir las idéas de aquellos primeros ingenios que habian sacado el Arte del barbarísmo, cargaron miembros sobre miembros, interrumpiendo los mas esenciales, buscando contornos menudos y ridículos, y perdiendo de vista el buen caracter y las magestuosas proporciones; de manera que los que quedaron amigos de las reglas pasaban por hombres limitados y de ningun talento. Así procedió la Arquitectura hasta el Bernini, el qual, aunque libre por su caracter, tuvo siempre un Estilo algo mas gracioso y arreglado. Pedro de Cortona fue caprichosísimo: y Boromino extravagante. Despues acá la Arquitectura no conoce límites, y se cree lícito todo quanto halla exemplo en los referidos Profesores; lo qual ha producido una infinidad de invenciones increibles, algunas de ellas ingeniosas; pero ninguna obra sólidamente bella.

NO-

NOTICIAS
DE LA VIDA Y OBRAS
DE ANTONIO ALEGRI,
LLAMADO EL CORREGIO.
POR
D. ANTONIO RAFAEL MENGS.

EL EDITOR.

Compuso Mengs en Florencia estas Memorias sobre CORREGIO *para darlas á los que hacian la Coleccion de las Vidas de los Pintores de todas las Escuelas ; pero no las publicaron , contentandose con sacar de ellas el Articulo tan diminuto que se lee en su obra.*

El principal fin de Mengs , despues de dar á conocer mejor que lo ha sido hasta aquí en que consiste el mérito del gran CORREGIO, *fue suplir lo que falta en la Vida que de él escribió Vasari, y corregir sus equivocaciones. Sin embargo de que muchos han creído que Vasari no escribió aquella Vida con toda la instruccion é imparcialidad necesarias , Mengs , que lo pensaba así , no quiso meterse demasiado en esta qüestion , y con su moderacion ordinaria , se limitó á aclarar bien los hechos sobre que se establece la reputacion de* CORREGIO, *sin entrar en disputas, ni chocar la opinion y el partido de los que hacen empeño nacional en sostener á Vasari.*

Son

Son muy confusas las noticias que tenemos de la Vida de Corregio. Algunos dicen que nació el año de 1490. y otros, con mas fundamento, quatro años despues, en Corregio, ó en una casería cerca de allí. Su verdadero nombre era Antonio Alegri; pero él se firmaba y ponia en sus quadros *Laeti*, latinizando su apellido: y no obstante eso, siempre ha sido, y aun hoy lo es, mas conocido por el nombre de su patria Corregio. Dexando á parte quienes hayan sido sus padres, consta solamente que fue dos veces casado, y que de ambas mugeres tuvo hijos. De la primera nació en Corregio Pompeyo, ó como otros le llaman Pomponio; y en Parma una hija el año de 1524, y otra el de 1526. El año siguiente tuvo la tercera hija de la segunda muger.

Sobre el año de su muerte ha habido tambien dudas; pero consta que murió á 5 de Marzo de 1534, de edad de 40 años. Algunos quieren que fuese pobrísimo y de baxa extraccion, y otros que rico y de familia noble, y que dexase muy buena herencia á su hijo Pompeyo; pero ni de lo uno ni de lo otro hemos visto hasta ahora monumentos que nos convenzan. Yo creo que los dos extremos son igualmente falsos, y que fue rico á proporcion del pais donde vivia, y del poco dinero que allí corria en aquel tiempo; como se infiere de la especie de moneda con que sabemos le pagaban sus obras. Los Autores que han escrito su Vida le habrán comparado con los Pintores que vivian en las cortes grandes, y ciudades ricas, como Roma, Venecia y Florencia; y habran tenido razon de compadecer la suerte de Corregio, considerando su gran mérito. Esto, sin embargo, no prueba que no pudiese tener haciendas, y vivir en una filosófica felicidad, contentandose con hacer una vida simple, é igual á la de sus conciudadanos, aspirando á ser mejor, y no mas rico que ellos. Lo cierto es que en sus obras

no

no se ve señal alguna de aquella economía ni avaricia que se observa en otros Pintores pobres y deseosos de enriquecerse ; pues sus quadros están pintados en tablas muy buenas , en cobre , ó en tela muy fina , y retocados varias veces con mucho cuidado y estudio. Los colores que usaba son de los mas finos y dificiles de practicar. Empleaba el ultramar con prufusion en los ropages , carnes y campos , empastandolo todo mucho ; cosa que no se vé en ningun otro Pintor. Sus lacas eran de primera calidad, pues vemos que se han conservado hasta nuestros dias : y sus verdes tampoco se halla que ninguno los haya usado mejores.

Enfin, poco importa que Corregio fuese pobre ó rico. Lo que de sus obras se arguye con evidencia es que su educacion debió ser muy buena: y parece muy verisimil lo que cuenta el Padre Orlandi , esto es , que Corregio estudió la Filosofia , las Matemáticas , la Pintura , Arquitectura , Escultura , y toda suerte de erudicion , para lo qual conversó con todos los mas famosos Profesores de su tiempo. De hecho en sus principales obras se descubre un modo de pensar muy erudíto, y aun poético , como por exemplo en el quadro de la educacion del Amor , donde representó á Venus con alas y con el arco , para dar á entender , que la madre del Amor , que mueve los corazones , tiene origen celestial : y las mismas graciosas alegorías se hallan en todas sus demás composiciones , como lo iremos viendo en la descripcion de sus quadros.

Habia en aquel tiempo en Módena una Academia de Pintura y Escultura , segun cuenta Vedriani , la qual habia producido algunos buenos Artífices , y entre ellos á Francisco Bianchi , llamado por sobrenombre el *Frari* , y á Pelegrino Munari, conocido por *el Pelegrino de Módena*. Corregio comenzó á aprender la Pintura con el sobredicho Bianchi ; y despues pasó á estudiar con Andrés

Man-

Mantegna. Tambien debió de estudiar la Arquitectura, segun se colige de sus obras, en cuya Arte adquirió un gusto muy bello y grandioso: y siguiendo la laudable costumbre de aquel tiempo, se aplicó tambien á la Escultura. Yo no sé si llegó á manejar el cincel en el marmol; pero es cierto que trabajó de plástica ó de estuco, pues se conserva todavía en Módena en la Iglesia de Santa Margarita un Descendimiento de Antonio Begarelli, Escultor Modenés, grande amigo de Corregio, en que hay tres figuras de mano de éste. Lo que no se sabe de cierto es si Begarelli aprendió la Escultura de Corregio, ó éste de aquel, ó si la estudiaron juntos; pero es seguro que ésta fue una de las mejores obras de Begarelli, el qual hizo despues otras muchas solo hasta el año 1555. Escribe el citado Vedriani que Begarelli ayudó á Corregio haciendole los modelos para la célebre obra de la cúpula de Parma: de que se infiere que nuestro Pintor estaba lexos de ser tan pobre como pretenden, pues daba que trabaxar, y pagaba un Escultor que en aquel tiempo tenia la primera reputacion en Lombardía, y de quien Miguel Angel hacía mucho caso. No por esto pretendo que Corregio haya sido muy rico: cada uno piense lo que quiera; pero lo cierto es que no conozco en el dia ningun Pintor que se halle en estado de pagar un buen Escultor que le haga los modelos necesarios para una obra tan vasta como aquella de Parma.

Son muy raras las Pinturas en que Corregio puso su nombre, y el tiempo en que las hizo; y asi es muy dificil fixar la época en que comenzó á dar obras al público, ni el Estilo de las primeras. Entre los quadros suyos que de Módena pasaron á Dresde, solo hay uno con su firma, pero sin data, en el qual se distingue el Estilo de sus Maestros, como diré mas adelante. Tampoco tenemos alguna obra considerable de donde poder indagar por qué camino abandonó la manera seca de

sus

sus Maestros, y adquirió aquel grandioso y precioso estilo que siguió despues.

Ya que nadie nos ha dexado escrito cómo hizo Corregio sus estudios, ni por qué medios se adelantó tanto en la profesion, permitaseme hacer sobre ello algunas congeturas.

Sabemos que Pelegrino Munari, oyendo la fama que se adquiría Rafael, se propuso venir á estudiar con él, y que abandonando su patria, se vino á Roma. Quando Pelegrino tomó esta resolucion Corregio estudiaba tambien en Módena, y debia oir las mismas alabanzas de Rafael y de Miguel Angel. ¿Diremos pues que fuese menos estudioso, y menos amante del Arte y de la gloria que Pelegrino? No podrá decirlo quien haya observado las obras de un Artífice que desde sus primeros principios era ya superior á sus Maestros: que imaginó hacer una mutacion tan rápida de su primero á su segundo Estilo: y que no contento con ser ya igual á muchos hombres grandes, y superior á quantos habia en su patria, abandonó sin embargo aquel Estilo, y emprendió, por medio de nuevos estudios, y de la mas profunda meditacion, mudar quasi el Arte de la Pintura. Esto supuesto, yo me inclino á creer que Corregio vino á Roma, y que vió y estudió las obras de Rafael, y aun mas las de Buonarrota; pero que siendo de un caracter dulce y modesto, y ocupandose unicamente en el estudio de su Arte, huiría de las diversiones que procuran las compañías, y de hacerse conocer de los demás Pintores: y que por consiguiente no se sujetó al Estilo de ninguno, ni se hizo imitador de nadie; sinó que tomó lo bello que descubrió en cada uno.

Alguno me dirá que no se sabe que Corregio viniese jamas á Roma; pero yo responderé que el no saberlo no prueba que no hubiese venido; pues freqüentemente vemos que de muchos hombres no se sabe lo que han hecho hasta que han adquirido cierta reputacion: y por lo co-

mun solo se suelen conocer en Roma los Pintores que trabaxan en esta capital; y no los que como forasteros, y con el solo fin de estudiar, vienen aquí. Es probable que Corregio fuese de este número, como yo me inclino á creerlo, y ademas tengo otras razones que diré adelante.

Me parece increible que Corregio no fuese estimado en su pátria y en los paises vecinos, como algunos quieren darnos á entender; pues vemos que á él se encargaban las obras mas importantes de su tiempo. La primera cúpula que se ha pintado fue la de San Juan de Parma, y fue Corregio el Pintor, que la finalizó el año de 1522. La segunda fue la de aquella Catedral, y tambien la pintó él mismo el año 1530: de que se infiere que era reputado por el primer Pintor, pues se le encargaban las mayores obras; y si no se hubiera hecho mucho honor con la primera, no es regular que le hubiesen encargado la segunda, y habrian buscado otro Pintor; pues no faltaban entonces en Venecia hombres de gran mérito, y aún en la misma Lombardía. A esto se añade lo que dice Ruta, que quando Corregio acavó la sobredicha cúpula se le dió el resto de su precio, que fueron ciento y setenta escudos de oro, en moneda de cobre: que habiendo llevado esta suma acuestas á su patria, se acaloró, y le resultó la enfermedad de que murió de quarenta años y siete meses: y que fue enterrado en el claustro del convento de San Francisco. Segun esta noticia el precio que se le dió por pintar la cúpula debió ser mucho mayor que este resto; porque en una obra tan grande como aquella, era regular, y quasi necesario, haberle suministrado otras varias cantidades en el curso de ella. Siendo esto asi, no pudo ser tan mal pagado Corregio, como tambien quieren decirnos, si se consideran el tiempo, el país, y el valor que entonces tenía la moneda, y si se coteja con lo que dieron á Rafael (que fue el Pintor

mas

mas bien pagado de su siglo) por las estancias del Vaticano, que fue mil y doscientos escudos de oro por cada una.

A esto se puede juntar lo que dice Vasari, y es, que queriendo el Duque Federico de Mantua regalar dos quadros á Carlos V. con motivo de su coronacion, que se hizo en Bolonia el año de 1530, escogió á Corregio para que los pintase. Siendo esto así, no podia menos de ser un Profesor muy estimado, quando el Duque, que era Príncipe muy instruído, le prefirió á un Julio Romano que tenia á su servicio; y quando sabía que el Emperador tenia á su disposicion á Tiziano: lo que arguye, que queriendo dar mas precio á su regalo, eligió á Corregio para satisfacer mejor al gusto de aquel Monarca.

De todo lo dicho se concluye, que aunque las noticias de la vida de Corregio sean tan inciertas y confusas, se puede asegurar con todo eso que tuvo una óptima educacion, que aprendió todo quanto convenia aprender para su profesion, y que sus quadros son producciones de un espíritu elevado, delicado, é instruído: pues quien sepa el Arte, ó quien la conozca no mas, no podrá dexar de convenir en que sin las referidas qualidades era imposible que Corregio hubiese hecho obras tan insignes. Si no fue rico, tuvo seguramente un pecho muy generoso para pintar con tan poca economía como pintó: y tambien me parece cosa demostrada que llegó á ser muy estimado y honrado. Enfin, importa muy poco que fuese noble ó plebeyo, rico ó pobre, quando consta que fue un gran Pintor, y que con sus obras nos enseña, é incita á seguirle. Para esto he juntado todas las noticias que he podido de sus Pinturas que voy á describir: y aunque tal vez habrá otras que yo no sé, bastarán éstas para dar idéa de lo maravilloso de aquel talento, que en tan corta vida supo hacer tantas obras con tal estudio, amor, y delicadeza, y tan acavadas; pues solo para pensarlas con tanta meditacion parece que no bastaba el tiempo que vivió.

En Francia habia algunos quadros del mas bello estilo de Corregio, y entre ellos los dos que el Duque de Mantua regaló á Carlos V. los quales compró el Duque de Orleans de los herederos del Duque de Braciano, y y representan una Leda y una Dánae. Dicho Emperador llevó estos quadros á Praga, y los colocó en aquel palacio, donde estuvieron hasta la famosa guerra de treinta años, quando baxo Gustavo Adolfo fue sitiada y saqueada aquella ciudad por los Suecos, que tomaron estos quadros, y los llevaron á Stokolmo. Muerto aquel Rey, quedaron desconocidos en la menor edad de la Reyna Cristina; hasta que un Embaxador, que sabía la historia de aquellas Pinturas, preguntó por ellas: con cuyo motivo se buscaron, y hallaron que servian para tapar un hueco de una caballeriza, habiendo puesto los lienzos en dos bastidores para aquel fin. Hallados que fueron, se acomodaron como se pudo, y aquella Reyna los estimó como merecian: y habiendo renunciado el Reyno, y venido á establecerse en Roma, los traxo consigo como cosas preciosísimas, y obtuvo del Papa licencia preventiva para que se pudiesen extraer de aquel Estado siempre que ocurriese. Despues de la muerte de Cristina pararon dichos quadros, entre otras muchas alhajas preciosas que fueron suyas, en poder de Don Livio Odescalchi. Aquel Caballero las tuvo en mucha estimacion mientras vivió; pero sus herederos las vendieron, comprando las Estatuas Felipe V. Rey de España, y las Pinturas el Duque de Orleans Regente de Francia: del qual vinieron á manos del padre del actual Duque, que por principios de rigorismo las hizo despedazar en su presencia, para que no le engañasen, y al mismo tiempo hizo quemar la cabeza de la Io, (otro quadro de Corregio) porque le parecia la mas expresiva. Carlos Coypel, primer Pintor del Rey de Francia, recogió los pedazos de lo restante de esta figura: y muerto éste, otro Pintor Francés la hizo

nue-

nueva cabeza. En esta disposicion adquirió el quadro un Asentista general: de quien le compró el Rey de Prusia por un crecido precio. Dicen que la Leda tuvo la misma suerte que la Io; y si la Dánae se conserva todavía, está tan escondida, que no sé que nadie haya llegado á verla.

El quadro de la Leda es mas una alegoría que una fábula. La figura principal representa una muger con un cisne entre las piernas, que con el pico parece que se quiere acercar á su boca. Está asentada junto al agua, en que tiene puesto un pie. Como la fábula supone que Júpiter se transformó en Cisne para gozar de Leda, este quadro se ha llamado siempre de su nombre. Mas allá de esta figura se ve una muchacha todavía no formada, que con ayre de inocencia se procura defender de otro cisne que la acomete metido en el agua, donde la muchacha tiene tambien las piernas. Al lado de ésta hay otra joven, ya muger formada, que se hace vestir de una criada, y mira con atencion otro cisne que vuela, mostrando alegria y satisfaccion en el semblante; y parece que ha partido el ave de donde ella está. Mas allá se ve una media figura de muger un poco adelantada en años, vestida, y con semblante un poco triste, que con la accion muestra dolor. A la otra parte de la figura principal hay un Cupido grande, que con mucha gracia toca una lira hecha á la antigua, y dos Amorcitos que con varios cuernos han hecho un instrumento que están tocando. Todo se ve expresado con aquella Gracia de que solo Corregio era capaz. El campo es una selva de frondosos árboles de varias especies, ocupando la parte anterior un pequeño lago de agua pura que parece un cristal, el que se va estendiendo hácia la parte del quadro donde están las mugeres que he dicho. Todo es amenísimo, y representa una poesía pintada que tiene

por

por objeto los varios casos del amor. [1]

El otro quadro de la Dánae representa claramente aquella fábula; pero con espíritu verdaderamente poético. Se ve aquella doncella graciosamente hechada sobre el lecho. Un Cupido grande, ó llamemosle Himenéo, sostiene con una mano la orilla de la cubierta ó sábana que la cubre el medio cuerpo, donde recibe la lluvia de oro en que se transforma Júpiter; y con la otra mano le muestra la belleza de aquellas gotas, que ella mira con complacencia y gusto muy expresivo. A los pies de la cama hay dos Amorcitos en pie, que jugando, ensaya el uno de ellos en una piedra de toque el valor de una de aquellas gotas, y el otro la punta de una saeta: y éste parece de caracter mucho mas robusto que el otro, para mostrar, sin duda, que el amor proviene de la flecha, y su ruina del oro. Este quadro es todo Gracia: el Himenéo tiene la fisionomía mas felíz que se puede imaginar, y toda la figura está diseñada con tal elegancia, que ningun Moderno ha pasado mas allá. El clarobscuro sorprende, y no obstante que el cuerpo está en parte poco iluminado, queda tan claro y reflexado, que no se conoce que aquel cuerpo esté á la sombra, la qual sin embargo es fuerte; pero esto mismo dá mayor relieve á los muslos que reciben la luz, en especial el izquierdo, que hace parecer la figura separada del quadro. La cabeza de la Dánae está hecha imitando la de la Venus de Médicis, y tiene la misma cabellera. Corregio añadió solamente la expresion necesaria al asunto, y un caracter un poco mas joven. [2]

El quadro de la Io es bellísimo, y la figura está representada de espaldas, para evitar lo demasiado escandaloso del acto, si se viese de cara: y como representa

á

1 Además de las muchas copias que hay de este quadro, está muy bien gravado por Du-Change.

2 Tambien le gravó el mismo Du-Change.

á Júpiter transformado en nube, de qualquiera otra manera habria quitado toda la Gracia á la figura; por lo que no es posible pensar mejor un asunto semejante. No digo nada de la expresion, porque si tiene algun defecto es el de ser demasiado perfecta y significante, pues asi en la cabeza como en las espaldas, en una mano y en los pies, que son las partes que se ven, no se puede expresar con mas calor aquel acto lascivo. Despues de haber desempeñado Corregio las partes de Pintor, añadió las de Poeta, figurando en el campo un ciervo, que en acto de beber, muestra toda el ansia de satisfacer la sed, y el ardor del amor.

De este quadro hay una repeticion en la Galeria de Viena, al qual acompaña otro de la misma grandeza, en que Corregio representó el rapto de Ganimedes: obra llena de Gracia, con un bello pais en el fondo, que exprime los objetos como si se vieran desde un alto monte. Alli se ve el perro de Ganimedes, que verdaderamente parece que se estira en el acto de querer seguir con ansia á su amo.

En la misma herencia de Don Livio Odescalchi habia un Cupido visto de espaldas, de edad juvenil, que está haciendo un arco de un pedazo de caña apoyandola sobre dos libros. Detrás se ven dos niños de medias figuras que están como luchando: el uno de ellos rie, y el otro llora; y parece que representan el amor felíz, y el desgraciado. Todos estos quadros estaban en la Galería del Duque de Orleans, y provenian de la referida herencia Odescalchi: y además habia otro, que por ser en todo semejante á uno que he de describir despues, dexo de hablar de él ahora, diciendo solamente que representa á Venus, con Mercurio, que enseña á leer á Cupido.

El Rey de Francia posee otro quadro que representa el desposorio de Santa Catalina, de poco mas de medias figuras del natural, con un San Sebastian, y el martyrio de estos dos Santos á lo lexos. Esta pintura ha sido siem-

pre

pre muy estimada, como se dexa conocer por las muchas copias que se han hecho de ella, y algunas por Pintores famosos. La regaló, con las otras dos de que voy á hablar, el Cardenal Antonio Barbarini al Cardenal Mazarini, y tienen la particularidad de estar pintadas al temple en tela, siendo las figuras de quatro palmos de alto. Ambas contienen asuntos simbólicos, ó poéticos, representando la una la Virtud, y la otra el Vicio. En la primera se figura la Virtud sentada y armada. Al un lado tiene una figura que representa juntamente las quatro Virtudes cardinales, con sus símbolos del freno, la espada, la piel de leon, y una sierpecilla enlazada en los cabellos. A la parte opuesta hay otra figura que con un compás en una mano mide un globo, y con la otra señala el cielo, por medio de la qual quiso significar las Ciencias: esto es, el conocimiento de las cosas celestes y terrestres. Encima vuelan algunas figuritas de jóvenes, una de las quales parece la Victoria que corona á la Virtud, y otra la Fama que la hace conocer. Todas las cabezas son maravillosas por la Gracia, y lo mismo todos los movimientos de las figuras. De este mismo quadro hay una repeticion no concluida en la Galería del Príncipe Doria en Roma. El quadro compañero de éste representa al hombre vicioso atormentado de sus pasiones, alagado del placer, aprisionado por la costumbre, y arrepentido por la conciencia. 1

En Roma hubo otro quadro octangular, donde Corregio repitió las dos figuras de la Ciencia y de la Virtud que contiene el quadro penúltimo que he descrito. En medio pintó un escudo de armas con algunas estrellas, y despues hizo encima una especie de campo; pero no dexaba de conocerse lo que habia pintado antes. Este qua-

1 Gravó estos dos quadros Picart el Romano, y dan suficiente idéa de los originales.

quadro fue vendido á un Mercader de Berlin, á donde fue á parar.

He oído que en la dicha Galería del Duque de Orleans hay un quadrito, que dicen sirvió de muestra en una hostería, en que hay pintado un arriero con sus mulas, y que es seguramente de Corregio.

La primera obra que este grande hombre pintó en Parma fue á fresco la cúpula de la Iglesia de San Juan de Padres Benitos, y las quatro pechinas, y asimismo la tribuna sobre el Altar mayor. La cúpula no tiene linterna, esto es, abertura en el centro, ni ventana alguna á los lados. Representa enmedio á Christo en su gloria suspendido en el ayre, con los doce Apóstoles debaxo sentados sobre nubes. A estos los representó desnudos, y con un Estilo tan grandioso que pasa la imaginacion; y no obstante eso las formas son hermosísimas, y sirvieron de modelo á los Caracis, y en particular á Ludovico, en cuyas obras se conoce que se propuso imitarlas. Quien exâmine con cuidado esta Pintura se inclinará á creer que Corregio vió las obras de Miguel Angel.

En las pechinas representó los quatro Evangelistas, con los quatro Doctores de la Iglesia; en los quales parece quiso seguir un Estilo semejante al de Rafael, como se conoce en la simplicidad de los vestidos, y en las posturas y acciones, habiendo empleado la misma del Sócrates de la Escuela de Atenas, y la de uno de los oyentes de la Predicacion de San Pablo al Areópago, que está en uno de los tapices de Rafael. Los que quieran asegurarse de esto, y no puedan ver las Pinturas, podrán satisfacerse viendo las estampas de ellas gravadas por Giovanini. Mucho mas parece de Estilo Rafaelesco un San Juan que pintó Corregio á fresco sobre la puerta de la sacristía de esta misma Iglesia, particularmente en el caracter de la cabeza, la qual, si se hallase sola sobre una pared, qualquiera la tomaría por de Rafael mas que de Corregio.

La tribuna que he dicho pintó Corregio en la Iglesia de San Juan fue derrivada quando los Monges alargaron el coro; pero hallandose entonces en Parma Anibal Caraci, se valieron de él para sacar copias de todo con las mismas medidas; y acavada la nueva tribuna, la hicieron pintar por ellas á Cesar Aretuci. La Casa Farnese compró las copias de Caraci, y hoy están en el Museo de Capodimonte en Nápoles. El grupo principal que representa nuestra Señora coronandola Jesu-Christo, fue aserrado de la pared, y se conserva en la Librería del Señor Infante Duque de Pama. Otros pedazos paran en manos de diversos particulares, y de ellos hay tres en Roma en casa del Marqués Rondanini, los quales llenan de maravilla á quien los mira de cerca, considerando con qué excelencia y facilidad están executados. Esta obra segun Ruta fue concluida el año 1522.

En la misma Iglesia se admiran dos quadros de Corregio, que están á los dos lados de la quinta capilla á mano derecha. El que está colocado mirando al altar representa el martyrio de San Plácido y Santa Flavia con otros Santos. Aunque todo el quadro es bellísimo, llama la atencion particularmente la expresion de la cabeza de la Santa; pues mientras el verdugo la traspasa el pecho con un estoque, mira ella tan amorosamente al Cielo, que muestra cuidarse poco del martirio. En el quadro de enfrente está Jesu-Christo muerto, con la Virgen desmayada sostenida por San Juan (la qual se ve que padece todos los afanes de la muerte) y la Magdalena llorando á los pies del Señor con una expresion que no se puede ver cosa mas bella. Estos dos quadros están pintados en tela gruesa de servilletas, y son de bellísimo colorido, muy empastados, de gran fuerza, y parecen hechos despues que la cúpula, porque son de un Estilo mas delicado; bien que no tan acavados como otras obras del mismo Corregio que hay en Parma. Sin embargo Anibal Caraci ha-

hacía gran caso del último de estos dos quadros, porque en quantos él hizo de aquel asunto tomó la misma invencion; y en general parece se aplicó mas al Estilo de esta obra, que no al mas sublime que usó Corregio en otras. Es natural que lo hiciese porque ésta era mas facil de imitar; pero es un poco pálida y hosca.

En la Iglesia que fue de Padres Roquetinos, en la primera capilla entrando á mano izquierda, hay el quadro del altar pintado en tabla por Corregio de la mas bella y acavada manera. Representa el viage de Egipto: y como la Virgen tiene en la mano una escudilla, es conocido el quadro por la Virgen de la escudilla. Corregio solia emplear idéas poéticas tanto en los asuntos sagrados, como en los profanos: y asi hizo en este quadro una figura que no es de Angel, la qual vierte en la taza ó escudilla que tiene la Virgen el agua de un vaso. Parece que asi quiso personificar la fuente, á la manera que los Antiguos figuraban las fuentes y rios; pero sin hacer una Ninfa, ni otra cosa profana. En el último plano del quadro, y en el lugar mas apartado, hay un Angel que parece está atando el jumentillo, con tal expresion y gracia, que tal vez es demasiada para aquel ministerio. [1]

En la Iglesia de la Anunciacion de la misma Ciudad, al lado izquierdo entrando, hay pintado á fresco el misterio de la Encarnacion; pero está muy maltratado, por razon de que le pintó en otro sitio, y habiendose demolido la pared, fue transportado á donde está ahora: y en semejantes casos sucede siempre que con el nuevo humedo y sales de la cal se forma sobre las pinturas á fresco una especie de tártaro que las cubre, y hace parecer borradas.

 En

1 Un aprendiz de Pintor Español arruinó este prodigioso quadro; pues habiendo obtenido por empeño licencia para copiarle habrá trece años, le dió tan bárbara lavadura, que apenas dexó color sobre la tabla.

En la Iglesia de la Virgen de la Escala hay de Corregio el quadro á fresco de la Virgen con el Niño en brazos, de media figura, pero muy ahumado, y quasi perdido.

El célebre quadro de Corregio que hoy se admira en la Academia de Parma estaba en la Iglesia de San Antonio del Fuego. El elogio que hizo de él Anibal Caraci, que se puede leer en una Carta suya impresa entre las Pictóricas que publicó Monseñor Botari, debería bastar, por ser de un Pintor tan inteligente; pero la obra en sí mueve de modo á quien la mira, que no es posible dexar de hablar de ella con particular afecto. Este quadro, pues, fue hecho, como otros muchos, á devocion de alguno que quiso varios Santos juntos sin que formen una historia ó asunto particular. No por esto se deben acusar de anacronismo los Pintores ni los Aficionados; porque tales Pinturas se supone que representan especie de visiones espirituales, en que místicamente se juntan varios Santos, con quienes el que manda hacer la obra tiene particular devocion. Asi en este quadro está representada con suma excelencia la Virgen Santísima con el Niño: á un lado San Gerónymo con un libro, como si presentase á Jesus sus escritos: y entre este Santo y el Niño hay un Angel en acto de señalar en dicho libro algun paso de la Escritura, y habla con San Gerónimo muy risueño. La figura de este Santo Doctor está desnuda, á excepcion de una especie de faxa morada, y un paño rojo que le cubren un poco; pero dexan ver las espaldas, el brazo derecho, y la pierna. Todo ello es bellísimo, perfectamente diseñado, con inteligencia de la anatomía, y de un colorido maravilloso. A la parte opuesta se ve la Magdalena, que con la mano derecha toma el pie izquierdo del Niño, que parece quiere besar, volviendo la cara como para acariciarle con tanta gracia, que solo Corregio era capaz de imaginarla. Detrás de la Magdalena hay otro Angel oliendo un vaso, para significar

la

la ofrenda del unguento de la Magdalena á Christo. Entre las bellas Pinturas de Corregio ésta es quasi la mas bella; y solo se le pueden comparar la Magdalena pequeña, y la famosa Noche, de que hablarémos mas adelante. En quanto á la manera con que está executada, es de notar que tiene un empasto y una grosez de color que no se ve en ninguna otra, y al mismo tiempo se advierte una limpieza, que es muy difícil de conservar usando tanto color. Pero lo mas dificultoso en este género de Pintura tan empastada es la variedad de las tintas, y el ver que parece que los colores no se han puesto con los pinceles, sinó como si los hubiesen derretido á manera de cera en el fuego. Aunque el todo de este quadro es maravilloso, la cabeza de la Magdalena excede en belleza á lo restante, y se puede decir que el que no la ha visto no sabe á dónde puede llegar el Arte de la Pintura; pues en ella se halla la precision y expresion de Rafael, las tintas de Tiziano, el empasto de Giorgion, aquella verdad y característica exâctitud que se ve en las pequeñas variedades de formas y tintas de los retratos de Wan-deyk, lo espacioso de Guido, y lo alegre de Pablo Veronés; pero todo se presenta á la vista con aquella ternura y delicadeza, que solo alcanzó el gran Corregio, y que ningun otro ha llegado á imitar, ni menos á copiar: pues las copias que de este quadro han hecho aún los mayores Pintores son, comparadas al original, como el fuego parangonado al Sol.

La cúpula de la Catedral de Parma, en que Corregio representó la Asuncion de la Virgen, es la mas hermosa de todas las cúpulas que se han pintado antes ó despues de aquel Profesor; pero ahora está tan ahumada y maltratada que apenas se puede distinguir su excelencia. Su figura es octangular, disminuyendose los ángulos al paso que se levantan. Es cerrada, sin linterna, y en su lugar está pintado con violento escorzo

Jesu-

Jesu-Christo que viene á encontrar á su Madre. Mas abaxo hay muchos Santos y Santas, todos escorzados maravillosamente, y despues viene el principal grupo de la Asuncion de nuestra Señora, llevada por muchos Angeles, algunos de los quales sostienen sus vestidos, y otros tocan varios instrumentos. Todo esto no ocupa mas que la mitad superior de la cúpula. En la inferior hay ventanas quasi redondas; y por eso Corregio fingió una especie de zócolo que gira al rededor como alexandose, y dexa lugar para que entre las ventanas quepan los Apóstoles que están puestos á uno y á dos; y no obstante que algunos caen sobre la misma línea de los ángulos, se hallan tan bien colocados y escorzados, que no ofenden nada la vista, y parecen plantados perpendicularmente sobre la cornisa. Sobre dicho zócolo hay repartidos varios jóvenes á manera de Angeles, pero sin alas, que encienden algunos blandones; y otros están con incensarios y vasos: de manera que todos ellos unen la composicion inferior con la superior, porque son de proporcion menor que los Apostoles, y que la Virgen, formando todo una admirable variedad de grandioso y de ligero. En los quatro ángulos ó pechinas figuró como quatro grandes conchas, que contribuyen mucho al buen efecto, porque suponiendo que la luz viene de la abertura que se finge arriba, y que dexa la parte superior de dichas conchas obscura, ilumina al contrario las figuras, haciendo contraposicion á las sombras del campo. En estos quatro ángulos pintó Corregio quatro Santos protectores de la Ciudad, Santo Tomás, San Ilario, San Bernardo y San Juan Bautista, sentados sobre nubes, y acompañados de Angeles, que sostienen, ó juegan con sus atributos. En toda esta obra, y particularmente en las pechinas hay quanta gracia se puede imaginar, y la mayor inteligencia del clarobscuro: y si se considera estar todo pintado á fresco, se aumentará mucho mas la ma-

maravilla. Se sabe que Corregio hizo modelos de relieve de todas las figuras que pintó en esta cúpula, y que para ello le asistió su amigo Begarelli: único medio con que se podia executar aquella obra con la perfeccion que está executada. Fue la última que pintó, y la que mayormente le caracteriza por el Profesor mas singular que ha exîstido.

En Módena hubo en otro tiempo tesoros del Corregio; pero pasaron á Dresde quando el difunto Duque de Módena vendió todas las mejores pinturas de su Galería al Rey de Polonia Augusto III, que le compró cien quadros por el precio de ciento y treinta mil cequines hechos acuñar de propósito en Venecia.

Entre ellos habia seis de Corregio. Los cinco son de los mas bellos que hizo; y el sexto, sin embargo de ser inferior, es precioso, porque nos hace ver en qué estado se hallaba la Pintura quando aquel Profesor vino al mundo. Es una tabla grande con figuras de tamaño del natural que representan á la Virgen con el Niño, sentada sobre una especie de trono en medio de un cuerpo de arquitectura de orden Jónico, y de caracter bastante grandioso, que finge un arco detrás de la Virgen, donde hay un poco de gloria, con cabezas de niños, y dos de ellos enteros figurando Angeles, pero todos sin alas. De la una parte están San Juan Bautista y Santa Catalina, y de la otra San Francisco y San Antonio de Padua. Esta obra subsiste muy conservada, y es de mucha fuerza; y aunque tiene un poco de dureza en los contornos, es no obstante mórbida y bien pintada en las partes interiores de las figuras. El colorido es verdadero y jugoso, de un Estilo medio entre el de Pedro Perugino, y Leonardo de Vinci: y en particular la cabeza de la Virgen se acerca mucho al Estilo y caracter de este último, especialmente en aquel risito de la boca y mexillas. Los pliegues tienen algo del Estilo de Manteña, esto es, de aquel modo de

fa-

faxar los miembros ; pero son menos secos y mas grandiosos. La composicion está hecha con todas las buenas razones de variedad y contraste : y en suma , si Corregio se hubiese mantenido en este Estilo, le bastaba para igualarse en mérito á Guirlandayo, Bellino, Manteña, y Perugino ; pero los obscureció à todos con el nuevo Gusto con que perfeccionó el Arte.

Parece que Corregio no abandonó su primer Estilo seco poco á poco y por grados , sinó que en un instante saltó de él al perfecto ; pero yo no sé con certeza en qué consistió esto, y las congeturas que he formado las expondré en otro lugar.

En la misma coleccion hay un retrato de media figura pintada en tabla de un hombre que tiene un libro en la mano. Mientras estuvo en Módena este retrato se conocia por el Médico de Corregio. El colorido y el empasto son muy bellos ; pero me inclino á creer que fue pintado contemporaneamente á la cúpula de San Juan, quando el Autor no habia aun hecho todo el estudio que hizo despues en las formas menores, y en la variedad de tintas. Para dar una idéa del Estilo de este quadro , yo le compararía al de Giorgion ; pero mas pálido , y de menos buen color ; bien que de igual empasto , y un poco mas limpio.

El tercer quadro que hay en la Galería de Saxonia se conoce por el San Jorge, y en él se ve la grande aplicacion y estudio con que Corregio trabaxaba para adelantar siempre mas y mas en el Arte. Esta obra se hizo para la cofradía de San Pedro Martir de Módena , segun dice Vasari , y tenia un cuerpo de Arquitectura pintado en la pared al rededor del quadro , como lo demuestra el diseño original que poseía en París el señor Pedro Mariete. Es obra extraordinariamente acavada , y de gran morbidez y empasto , y el todo de ella gustosísimo. Su composicion está toda interrumpida : las figuras tienen

nen muy bellos movimientos, y el diseño es de caracter grandioso. Los ropages son muy estudiados, y todo está executado con grande amor. Se conoce que Corregio tomó todas las partes del natural, y que además las puso en modelos, y que copió de ellos los partidos que eligió del clarobscuro; lo qual se manifiesta mas particularmente en los niños que juegan con el yelmo de San Jorge, porque haciendoles sombra el Santo, tienen todos aquellos accidentes de luz que solamente por medio de modelos se pueden observar; no siendo posible conseguir que unos niños se esten quietos todo el tiempo necesario para la observacion; por lo que me confirmo en el dictamen de que Corregio antes de hacer esta obra se aplicó á modelar. En este quadro está la Virgen sentada sobre una especie de trono ó pedestal sostenido de dos muchachos fingidos de oro, y á los lados se ven los quatro Santos Jorge, Bautista, Geminiano, y Pedro Martir: este último en acto de interceder por los devotos. San Geminiano presenta al Niño Jesus un modelo de Iglesia, sostenido por un muchacho de belleza divina: y el Niño Jesus muestra aceptar el presente estendiendo los brazos para recibirle. La gracia y dulzura con que está pensado, dibuxado y pintado el Niño no se puede explicar. Acia la parte de adelante del quadro está San Juan Bautista representado de una edad como de 17 ó 18 años, que supongo lo hizo así Corregio para dar mas gracia á la composicion contraponiendo los caracteres de las figuras. Esta del San Juan se ve diseñada con una inteligencia maravillosa del desnudo. La anatomía está bien estudiada, y expresada con aquella gracia que solamente se halla en Corregio. Tiene la cabeza vuelta al pueblo, señalando con la mano derecha á Jesu-Christo, y parece que se le oye decir: *Ecce Agnus Dei.* Un poco mas adelante, y medio vuelto de espaldas está San Jorge, figura del mas bello y grandioso Estilo que se

puede imaginar en un caracter heroyco. Delante hay un niño que tiene en la mano la espada del Santo, y no se le ven las puntas de los pies, por suponerse que las oculta el altar.

El otro quadro que sigue á éste se conoce por el nombre de San Sebastian; y no obstante que el de San Jorge sea tan maravilloso, muchos inteligentes hallan en la composicion de este algo de mejor, por acercarse mas al Estilo moderno. Lo cierto es que hay pocas obras de Corregio (exceptuada la famosa Noche) que hagan tanto efecto como ésta. Es probable que se hizo por algun voto de la Ciudad de Módena en tiempo de peste; pero no sabemos de qué Iglesia le sacó alguno de sus Duques para ponerle en su Galería. Se sabe solamente que estaba en ella mucho antes que el de S. Jorge.

Representa la Virgen en una gloria entre nubes, con el Niño en los brazos, rodeada del sol, y de diversos Angeles. En tierra están San Geminiano, San Roque, y San Sebastian. El efecto que produce este quadro es admirable, y hace ver en qué sublime grado poseía Corregio el arte del clarobscuro, y la disposicion de los colores. Lo primero que sorprende al que le mira es la luz de la gloria, que efectivamente parece un sol; y al mismo tiempo es de un color amarillo poco claro, que al borde del quadro se hace mas hosco. La Virgen y el Niño parece que se salen de aquel cuerpo de luz como si fuese de un fondo obscuro. Tiene la Virgen vestido roxo muy encendido, como si estuviera cubierto de laca: y el manto es azul subido. Las carnes de la Madre y del Hijo son un poco apagadas de luz: lo qual sirve infinito para el buen efecto, porque mantiene el grupo en su verdadera distancia. Los dos Angeles que están al lado se oponen al campo claro con menos fuerza, y campean sobre nubes muy obscuras: con lo que se aumenta mucho la gracia de estos Angeles, y de otros varios que apuntan en-

entre las mismas nubes. De los dos Angeles del trono el uno parece que habla con San Roque, y el otro con San Sebastian, como indicandoles que se debe recurrir á Jesus: quien con la accion de la mano dá á entender que acepta la súplica.

Debaxo de esta gloria hay un montecillo, cuyo color se une con el de las nubes, y no dexan mas que un pequeño rompimiento, por donde se descubre un poco de país. A la parte izquierda sobre San Roque la obscuridad de las nubes y del monte hace campo á las figuras: debaxo de las quales está en el primer lugar San Geminiano, que con la capa de oro, forrada de un bellísimo verde, y con el alva blanca forma el punto principal de luz; pero como este y los demás son pequeños, traen adelante los objetos, sin perjudicar á la masa del claro de la gloria.

En la otra banda se ve á San Sebastian en pie atado á un arbol en acto de interceder por los apestados. Está desnudo menos la cintura; y con sus tintas une maravillosamente la parte inferior á la superior de la composicion. Al lado de San Geminiano está San Roque sentado, apoyando el brazo derecho y la cabeza al monte, como abandonado, y enfermo de peste. En la parte que cae sobre este Santo hacen sombra las nubes; pero todas con luz reflexada, como corresponde á qualquier sombra en campo abierto. Este accidente contribuye infinito al reposo de la vista y á la variedad, contraponiendose al San Sebastian, que está iluminado en lo alto del pecho y espaldas, y el San Roque en los muslos solamente; con lo que se quita la uniformidad. A los pies de San Geminiano hay una muchacha de doce á trece años de edad, que tiene en las manos un pequeño edificio con su campanario, como una Iglesia, significando, segun algunos piensan, la Ciudad de Módena, de quien el Santo es protector: y en esta figura se ve toda la gracia de que Cor-

regio era capaz. Es de notar que los Angeles de este quadro no tienen alas. [1]

En la misma Galería se halla el célebre quadro de la Magdalena penitente, de menos de un palmo y medio de largo, y poco mas de alto. Esta sola figura encierra todas las bellezas que se pueden imaginar en Pintura, por el cuidado con que está hecha, por el empasto de color, morbideza, gracia, é inteligencia de clarobscuro. Todo se representa obscuro y sombrío, menos la parte desnuda de la Santa. La cabeza es de media tinta, pero iluminada de la luz que reflexan el brazo y un libro en que está leyendo. El campo, aunque obscuro, es igualmente bello, y finge un sitio espacioso, como el fondo de una gruta, y de un valle con arbolitos y hiervas. En suma, si los otros quadros de Corregio son excelentes, este es maravilloso. Los cabellos de la Santa, además de la gran suavidad con que están pintados, que parece se han derretido los colores para hacerlos, dan idéa tan perfecta de lo que son como si estuviesen hechos uno á uno; y tienen además el lustre que los naturales. En la compra fue estimado este quadro en veinte y siete mil escudos Romanos.

El sexto y último de los quadros que compró el Rey de Polonia es el mas célebre de todos, conocido en el mundo por la *Noche* de Corregio, que representa el Nacimiento de nuestro Señor. Le hizo Corregio para Alberto Pratonieri, como consta de la escritura que con él otorgó el año 1522, que fue quando finalizó la cúpula de San Juan de Parma; pero no le dió concluido hasta el año 1527. Tal vez este retardo le sirvió para estudiar mas y mas los efectos del clarobscuro, queriendo ha-

1 Este quadro habia padecido algunas descostraduras, y se aumentaron en el transporte de Módena á Dresde; pero con el cuidado que se tuvo de conservar los fragmentos se pudo componer excelentemente por el Sr. Sedrizi, Pintor del Rey Augusto.

hacer que naciese la luz del solo punto del Niño ; cosa que hasta entonces solamente Rafael habia imaginado : y no me admiraría que con este estudio , y con modelar toda la composicion , hallase entonces , además del bello clarobscuro , aquellos maravillosos escorzos que despues practicó en la celebrada cúpula de la Catedral de Parma, que fue su última y mas gloriosa obra.

Este quadro de la Noche se halla en dicha Galería de Dresde muy bien conservado : y es de aquellas pinturas que mueven el corazon de quienes las miran, sean inteligentes ó ignorantes ; pero mucho mas el de los primeros. La imitacion de la verdad se admira executada con tanto artificio , que no queda la menor idéa de sequedad : y el arte está tan oculto , que parece se hizo todo con suma facilidad. La Composicion es sencilla ; pero oculta un arte singular , mostrando en espacio muy pequeño un campo muy grande , con tal distancia que parece verse verdaderamente un sitio hórrido y miserable , pero adornado con un orizonte en que se ve amanecer , y alegra todo lo demás. A lo lexos hay algunos Pastores que apenas se distinguen : y entre ellos y la Virgen está San Joseph en acto de apartar el jumento ; cuya figura engrandece el sitio , haciendo ver la distancia que hay desde alli á la Virgen , y por la otra parte hasta los Pastores. La situacion de la Virgen parece á primera vista que pedia haberse escogido mejor , porque tiene la cabeza inclinada ácia el Niño , de manera que no se vé toda la cara ; pero considerandolo bien , se conoce que no era posible imaginar mejor partido , sin quitar mucha parte de la gracia. Corregio inclinó aquella cabeza para evitar que la luz que viene de abaxo produxese sombras en las partes de arriva ; lo qual afearía la hermosura de la cara. El Niño tambien está colocado con una industria particular , porque se mira de soslayo , de modo que apenas se le ve la cara , y sí las manos y los pies. Yo

juz-

juzgo que lo hizo asi Corregio por huir de expresar la forma natural de los niños recien nacidos, que es poco grata para los que no están acostumbrados á verlos; y esto nos debe servir de exemplo para escusar de hacer lo que no es bello en la naturaleza, y sin alterar la verdad, hacer bello lo que no lo es en sí. Tal vez por la misma razon quasi ocultó la cara de un pastor viejo que está en el primer plano, poniendo delante la de otro pastor joven hermoso, que con un movimiento lleno de alegria parece que habla del suceso con él.

Una pastorcita, que en un cestillo tiene dos tórtolas, muestra que no se harta de ver al Niño Jesus, y parece que acaba de dispertar, y que se cubre la cara con la mano para repararse del resplandor. En lo alto del quadro, al lado opuesto de la Virgen, hay una gloria con Angeles iluminados igualmente por el Niño, donde Corregio puso la segunda luz; pero no tan perfecta como la de la Virgen: é hizo las sombras muy suaves, como que son reflexas, ó como si estuviesen dichos Angeles envueltos en una especie de masa de luz, tal vez queriendo dar á entender que son espíritus. La belleza, gracia, y acavado de este quadro son admirables, y todas las cosas estan executadas con maneras diferentes, segun conviene á cada una.

En la coleccion de Pinturas del Conde de Brill, que fue primer Ministro del sobredicho Rey de Polonia Augusto III. hay un quadro pequeño de poco mas de un palmo de alto, y un poco menos de ancho, que representa los desposorios de Santa Catalina. Está pintado en tela encoloda sobre una tabla: y detrás habia escrito de letra antigua: *Laus Deo. Per Donna Metilde d'Este. Antonio Lieto da Corregio fece il presente quadretto per sua divozione anno* 1517. Si la inscripcion es verdadera, será esta una de las primeras obras del segundo Estilo de Corregio. Lo cierto es que es bellísima.

En-

Entre los quadros que fueron de los Duques de Parma,y estan actualmente en *Capo di Monte* en Nápoles, hay uno en todo semejante al sobredicho de Santa Catalina del Conde de Brill, y no se puede dudar sean ambos de Corregio, porque entre las infinitas copias que diversos grandes Pintores han hecho de ellos, y entre otros Anibal Caraci, no hay ninguna que ni aun se acerque al original. Esta Pintura debió ser muy estimada desde su principio, porque la gravó Ugo de Carpi, que fue quasi contemporáneo de Corregio.

Volviendo á la Galería de Saxonia, hay tambien en ella un quadro de la Virgen de media figura con el Niño durmiendo en los brazos, el qual fue gravado por el célebre Eidelink creyendole de Corregio; pero se sabe de cierto que hizo esta obra Sebastian Rici, Veneciano, con designio de hacerla pasar por de Corregio, pretendiendo imitar su manera, y dandola cierto rancio ó pátina á fin de que pareciese antigua. Pero solo con exâminar cuidadosamente la estampa, se descubre la impostura, pues en vez de gracia no hay mas que afectacion, y en el clarobscuro ſalsedad.

Otro quadro hay igualmente en dicha Galería, que asegura el que le gravó en Roma ser original de Corregio. Representa á la Virgen con el Niño, sentada al pie de una palma, y un Angel en el ayre, y es conocido por el nombre de *la Gitanilla de Corregio.* La regaló al Rey Augusto el Cardenal Alexandro Albani. Con todo eso hay quien duda que este quadro sea original; y se sabe de cierto, que otro del mismo asunto, que seguramente es de Corregio, exîstió en la Galería de Parma, y hoy en *Capo di Monte*; pero hallandose muy maltratado, le repintaron modernamente, de manera que se puede decir que ya no exîste; porque en él nada de lo que se vé ahora es de Corregio.

Tambien en Florencia hay algunas obras suyas. La ma-

mayor se conserva en el Palacio Piti, y parece haber servido de quadro de Altar. Está pintado en tabla, y las figuras son quasi de grandeza natural. Representa la Virgen con el Niño en los brazos, el qual tiene el globo del mundo en la mano, y San Christoval en acto de quererle recibir sobre los hombros. A los pies de la Virgen está San Juan Bautista: y al lado opuesto á San Christoval hay un San Miguel. Este quadro ha pasado siempre por de Corregio; pero es tambien cierto que en él se nota un estilo particular, que se parece poco al de las bellas obras de este insigne Autor; no obstante que en la composicion hay algo de su manera. Si alguno quiere sostener que esta obra es de Corregio, será preciso confiese que no es obra acavada; porque hay en ella muchas cosas ásperas, y ninguna delicadeza. A mí me parece, no obstante, que esto no puede ser, porque veo en él ciertas cosas que los Pintores no suelen hacer sinó al concluir los quadros; por lo que se podria congeturar que Corregio dexó esta obra imperfecta, y que la acavó algun otro Pintor: ó que si la concluyó él mismo, quiso imitar la escuela Veneciana. No faltarán gentes que defiendan resueltamente que este quadro no es de Corregio; pero yo no me atrevo á determinar quien habrá podido hacer muchas cosas bellas que tiene.

En la misma Galeria hay una cabeza pintada en tabla, que es hermosísima; y aunque al parecer no es mas que un primer bosquexo, tiene sin embargo tan bello empasto de color, que no dexa que desear. Esta cabeza es semejante en todo á la de aquella figura de muchacha que tiene un modélo de Iglesia en las manos á los pies de San Geminiano en el quadro de San Sebastian que está en Dresde.

El Gran Duque de Toscana posee asimismo otro quadro en tela de cinco palmos de alto, que representa la Virgen de rodillas, con el Niño recien-nacido en tierra so-

sobre un pedazo del vestido, y sin ninguna otra figura. No es esta de las mas bellas obras de Corregio, porque la composicion y el vestido son muy poco estudiados. La cabeza y las manos de la Virgen están pintadas y coloridas maravillosamente; pero con menos fuerza que las demas obras clásicas de este Autor.

En Roma, en la Galeria de la Casa Colonna, se conserva un quadro de Corregio en tabla, que representa un Ecce homo, con la Virgen que se desmaya detras de un soldado, y á lo lexos Pilatos, todas medias figuras. Este quadro fue del Conde Prati de Parma, y parece de la segunda manera, antes que de la última y mas estudiada; pero sin embargo es bellísimo, de buen caracter de diseño, de un empasto singular, y de bello colorido. Le gravó Agustin Caraci.

En el Palacio del Príncipe Doria Pamphili en Roma se conserva, entre otros excelentes quadros, uno sin acavar de Corregio pintado á temple sobre tela, cuya composicion es la Virtud heroyca coronada por la Gloria, como he descrito tratando de los quadros de Francia. Si esta obra no manifiesta la última perfeccion de las otras mas excelentes que pintó Corregio al oleo, á lo menos declara su gran saber, su particular mérito, su prontitud en obrar, y que la Gracia y excelencia suya no provienen del mucho tiempo que ponia en sus obras, ni del multiplicado empasto de los colores; sinó del gran fundamento con que tenia siempre presentes los efectos de la verdad: como se ve en este quadro, que sin embargo de no estar en algunas partes mas que bosquexado de blanco y negro muy ligeramente, hay ya en él la Gracia de las cosas acavadas con toda la inteligencia que requieren. En otras partes, donde hay un poco de color, se ve la idéa de la verdad: y sobre todo sorprende la grande inteligencia de los escorzos, en particular en aquellas partes donde algun músculo ó carne hace eminencia; porque entonces

va ocultando grado por grado las otras partes succesivas, poniendo claro el laberinto de las formas, que es cosa tan dificil: de suerte, que habiendo tantos otros quadros mas bellos y acavados que este, en ninguno se conoce mejor el mérito prodigioso de Corregio.

La Casa Barberini poseyó antiguamente un quadro pequeño, que representa aquel paso del Evangelio de San Marcos donde dice, que *un cierto joven seguia á Jesus envuelto con una vestidura de lienzo sobre las carnes, y le detuvieron; pero él, dexando la vestidura, huyó desnudo.* Dicen que este quadro de mano en mano fue á parar á Inglaterra; pero posteriormente hemos visto en Roma otro parecidísimo á él en poder de un Inglés. La sola diferencia que hay es que éste último está pintado en tela, y parece el estudio ó bosquexo del otro, porque se conocen algunas correcciones; cosa que rara vez se halla en los quadros de Corregio. Sin embargo la figura del jóven está muy bien acavada, y tiene bellísimo empasto y colorido; y es singular sobre todo su expresion, y el modo con que procura desenvolverse de la vestidura. El soldado que le quiere prender le tiene asido por ella con la mano derecha, y con la izquierda hace la accion de llamarle, mas que no de prenderle; y parece que le quiere persuadir amorosamente que no huya: cuya expresion demuestra el caracter de Corregio, que escogia siempre las acciones menos ásperas y violentas. A lo lexos se ve la prision de Christo en el acto de besarle Judas, y San Pedro que corta la oreja á Malco. El clarobscuro, y la perspectiva de este quadrito son los que usaba Corregio en su mejor Estilo; pero lo mas singular que hay en él es que se conoce claro que tuvo presente la figura del hijo mayor de Laocoonte quando hizo la de este jóven: pues la cabeza y todo el caracter de la persona son semejantísimos; solamente las formas son un poco mas grandiosas, segun el Estilo propio suyo.

En

En San Luis de los Franceses en Roma hay un quadrito pequeño de palmo y medio, que se dice ser de Corregio, y representa la Virgen de media figura, con el Niño entero, San Joseph y dos Angeles; pero á mí me parece obra de Julio Cesar Procacini. Pocos años hace que se halló en Roma en poder de un revendedor de quadros uno que representaba la Virgen con el Niño y un Angelito, semejante en todo á una estampa gravada por Spier; con la sola diferencia de que esta es redonda, y el quadro quadrilongo. Le habian dado un barniz muy fuerte que le oscurecia mucho, y ocultaba la belleza de la pintura: por lo que fue vendido en poquísimo precio á un cierto Casanova Veneciano, el qual le limpió bastante bien; pero no pudo remediar que no padeciese algo la parte del color que se habia pegado mas al barniz. El poseedor de este quadro le llevó á vender á Dresde, donde probablemente estará.

El Rey de España posee dos quadros de Corregio. El mas excelente de ellos representa á Jesu-Christo orando en el Huerto, con un Angel en lo alto, que con la diestra le muestra la cruz y corona de espinas que están en tierra á la sombra, y apenas se ven; y con la izquierda, puesta en un gracioso escorzo, señala al cielo, como diciendo que es voluntad del Padre que acepte la pasion: y de hecho se ve que Christo, con la accion de los brazos abiertos, muestra que la acepta. Lo mas singular de este quadro, sobre lo excelente de la execucion de la pintura, es el modo con que manejó el Clarobscuro: pues figuró que Christo recibe la luz del cielo; y al contrario el Angel la recibe de Christo. A lo lexos, y en un lugar mas baxo, hay tres Discípulos en las mas bellas posturas: y mas allá se ve la turba de los ministros del prendimiento. Se cuenta que Corregio dió este quadro á su boticario en pago de una deuda de quatro escudos. Despues se vendió por 500: y finalmente el Conde

Pirro Visconti le vendió por 750 doblones de oro al Marqués de Camarena Gobernador de Milan, que le compró por comision de Felipe IV. Actualmente se conserva en el Palacio Real de Madrid con la estimacion que se merece; y no ha padecido nada, como alguno ha supuesto falsamente.

El segundo quadro representa la Virgen que viste al Niño, y es de un Estilo menos acavado; pero sin embargo muy hermoso, y de un empasto y ternura maravillosa. Está á lo lexos San Joseph acepillando una tabla, tan bien degradado en los contornos, que muestra, sin dexar duda, que Corregio es el mayor maestro que se conoce en aquella parte de inteligencia de la Pintura que se llama perspectiva aërea: pues las cosas que quiso figurar que se ven de lejos, no solamente las hizo mas ligeras de sombras, como lo practican tambien hoy los Pintores; sinó que menguó asimismo las luces, aligeró los contornos, y confundió las formas á medida de la distancia; todo sin apartarse de los límites de la verdad.

El Duque de Alva tiene un quadro de Corregio con figuras poco menos del natural pintado en tela, y representa á Mercurio, que enseña á leer á Cupido en presencia de Venus. En esta última figura hay la particularidad de tener alas, y el arco en la mano izquierda. Es quadro bellísimo, y se conoce que Corregio al hacerle tuvo presente el Apolino de la Villa Medicis, que hoy está en Florencia. El Cupido expresa toda la inocencia de su edad, y tiene el pelo rizado, trabajado tan maravillosamente, que parece se ve la cutis por entremedio de los cabellos: los quales están muy acavados, sin pecar en secos. Las alas son como las de las aves recien nacidas, que dexan ver todavía la piel y los cañones de las plumas. En todas las ocasiones que Corregio pintó alas las pegó con la misma maestría que en este quadro, poniendolas inmediatamente detrás del hombro, de modo

que

que se unen tan bien con la carne, que efectivamente parecen un miembro unido á la parte superior del acromion : por lo que tuvo razon para decirme una vez el difunto Duque poseedor del quadro, que las alas de aquel Cupido estaban tan bien puestas, que si fuese posible que un niño naciese con alas, no las podria tener de otra manera. Por lo regular otros Pintores han hecho las alas de suerte que no dexan duda de que son cosa postiza. Mercurio está representado jóven, sin haber acavado de crecer, y es de caracter sencillo. Este quadro no se puede dudar que sea original, porque sobre la superior excelencia de Corregio que demuestra, hay una enmienda muy notable en el brazo del Mercurio, que la cubria un paño azul, y se distingue ahora, por haber saltado el color de encima. Digo esta circunstancia, porque en Francia hay otro quadro semejante, el qual será una copia, ó tal vez un duplicado. Este del Duque le compró uno de sus ascendientes en Londres, con un juego de los famosos tapices de Rafael, en la almoneda de los muebles del infeliz Rey Carlos I, despues que fue degollado.

En la sacristia grande del Escorial se conserva un quadro pintado en tela con las figuras de tres palmos de altura, que representa á Christo con la Magdalena, quando la dice *noli me tangere* ; y es del mismo idéntico Estilo que el otro de la Virgen y el Niño que está en Florencia, de que hemos hablado arriba.

RE-

REFLEXIONES

SOBRE LAS EXCELENCIAS DE CORREGIO.

Habiendo vencido la mayor dificultad del Arte, que es la imitacion de la simple verdad, algunos hábiles Profesores, como Masacio, Juan Bellino, y Andres Manteña, los quales hallaron el modo de expresar los diferentes planos y escorzos, esto es, lo que en terminos facultativos llaman los Italianos *avanti-indietro*, los que vinieron despues, como Leonardo de Vinci, Pedro Perugino, Guirlandayo, y Fray Bartolome de San Marcos hallaron menos dificultad para añadir, los dos primeros una cierta Gracia, el tercero un poco mas de arte en la Composicion, y el último una magestad y arte en el Clarobscuro y en los ropages que no se habia conocido hasta entonces. Pero como ninguna cosa en este mundo se inventa y perfecciona á un mismo tiempo, no pudieron los sobredichos conseguir aquella facilidad que es la segura señal de poseer la perfeccion del Arte: á la qual llegaron despues en diferentes grados Miguel Angel, Tiziano, Georgion, y el divino Rafael, que juntó en si solo todo el mérito que sus predecesores habian poseido en partes separadas, y reduxo la Pintura al mayor grado de perfeccion baxo apariencia de facilidad. Hace honor al genero humano un ingenio semejante, que con tan viles instrumentos como son simples tierras desleidas, y estendidas sobre una superficie lisa, sabe imitar todas las obras del Criador, y los afectos y pasiones de los hombres.

No obstante, pues, que en aquel tiempo habia llegado la Pintura á tan eminente grado con las terribles formas de Miguel Angel, con los verdaderos tonos de los colores de Tiziano, y con la perfecta expresion, y cierta gracia natural de Rafael, todavia faltaba alguna cosa á es-

esta Arte , y era el conjunto de diversas excelencias que forma el extremo de la humana perfeccion. Este conjunto se halla en Corregio ; porque á lo grandioso y á lo verdadero unió cierta elegancia , que es lo que hoy entendemos por el nombre de *Gusto* : el qual significa el propio y determinado caracter de las cosas , y excluye todas las partes indiferentes como insípidas é inutiles.

Corregio fue el primero que pintó con deseo de deleytar la vista y el ánimo de los espectadores , y dispuso todas las partes del Arte dirigiendolas á este fin : y como todo Pintor en sus obras procura contentarse á sí mismo, y retrata en ellas su genio, se puede congeturar que Corregio fue de una sensibilidad muy delicada , de un corazon muy tierno y amoroso , y que le repugnaban mucho las cosas ásperas y duras : de suerte que si los demas Artífices habian pintado para satisfacer á sus entendimientos , él trabaxaba solamente para satisfacer á su corazon , y segun las sensaciones propias : y así consiguió en todo ser el Pintor de las Gracias. Ninguno antes ni despues ha conseguido manejar los pinceles mejor que él ; y particularmente ha sido inimitable en la inteligencia del clarobscuro , y en dar relieve á las cosas: habiendo hallado felizmente el medio entre el Estilo fuerte ó tétrico, y el agradable ó suave : entre el espacioso,que facilmente degenera en chato y poco realzado , y el que estrecha demasiado las luces y dá en menudencias. Ninguno finalmente ha sabido como él unir las sombras y las luces , ni ha entendido la degradacion de éstas, ni su reflexo en las sombras sin afectacion , pues las empleaba como si los cuerpos fuesen espejos, ó de cristal.

Las invenciones de Corregio son ingeniosas y bellas, y muchas veces poéticas : y sus composiciones fundadas siempre en la verdad, y en el buen efecto del clarobscuro ; de manera que desde las primeras lineas comenzaba á introducirle con los colores,atendiendo no solamente á

la

la imitacion de la verdad ; sinó á la distribucion de todas las partes que debian entrar en su obra. A este fin creo yo que hacia sus estudios coloridos , teniendo por mira principal la apariencia que hace un quadro á primera vista ; pues las demas partes de la Pintura pueden convencer , pero no persuadir de la bondad de la obra quando no agrada. Parece que no cuidaba mucho de ciertas reglas prácticas que usan las Escuelas modernas; bien que observaba puntualmente todo lo que mira á la contraposicion y contraste de las figuras y de sus miembros : de manera que al parecer la variedad continua era su regla fundamental , que observaba , no solamente en esta , ó en otra parte , sinó en todas.

En quanto al contraste, y á la variedad de las direcciones de los miembros , se ve por sus obras mas perfectas , que siempre que podia daba un poco de escorzo á dichos miembros ; y rara vez los hacia paralelos á la superficie : con lo qual dió maravilloso movimiento á todas sus composiciones. Sin embargo es preciso confesar que alguna vez (aunque rara) por buscar con demasiado cuidado la variedad de las situaciones , particularmente en las de las manos,dió en cierta afectacion de gracia que parece salir del natural : cosa en que jamas incurrió Rafael.

Algunos han tachado á Corregio de poco exâcto en el dibuxo ; pero esto no es verdad rigurosamente hablando ; y solamente se debe decir, que no escogia los objetos de formas tan simples como los Antiguos , ni musculos tan señalados como Miguel Angel , y que nunca hizo alarde de la inteligencia del desnudo como la Escuela Florentina. Fuera de esto, es seguro que dibuxaba correctisimamente aquellos objetos que habia escogido para representarlos ; y en ninguna de sus obras originales se halla cosa en que poderle reprender de descorreccion. Sobre todo bastará para eterna gloria suya que los Caracis , y particularmente Ludovico y Anibal , formaron su Estilo de di-

dibuxo por el de Corregio, como se puede ver en todas las obras que hicieron antes de venir á Roma.

Parece que Corregio consideraba todas las formas de la Naturaleza, que no están alteradas por el artificio, como si fuesen compuestas de lineas curvas, cóncavas ó convexâs, variando solamente en su magnitud y proporcion; por lo que huía de todo lo que era ángulo, y por consiguiente de las menudencias y secaturas en que ordinariamente caían los Pintores de las Escuelas anteriores. Huyendo, pues, de las líneas rectas, elegía en quasi todos los casos las curvas á derecha y á izquierda, como hace la letra *S*; y con esto creía dar mayor Gracia: sin duda por haber observado que la diferencia entre el Estilo seco, y el bellísimo del Antiguo, consiste principalmente en que los contornos y formas del primero se componen de líneas rectas, y algunas curvas y convexâs; y en el segundo hay solamente variedad de curvas. Esto no lo hacian los Antiguos por capricho, ni por predileccion de Gusto; sinó por imitacion juiciosa de la verdad, y por inteligencia de la anatomía, y de la estructura del cuerpo humano, donde la obliquidad de los musculos, y la variedad de su posicion sobre la tortuosidad de los huesos, forma aquella alternativa de curvas: y como los cuerpos carnosos y musculosos tienen siempre mas formas convexâs, y estas mayores que las cóncavas; y al contrario, los flacos tienen menor convexîdad, y la concavidad mayor; por eso Corregio preferia el camino del medio, sin apartarse no obstante de la verdad.

No es facil determinar si la inteligencia del clarobscuro, y la imitacion de la verdad en esta parte, conduxeron á Corregio á la inteligencia de las formas y de los contornos, y á lo que se encierra en ellos; ó si por otro camino ó estudio de esta principal parte de la Pintura consiguió aquella perfeccion que vemos en sus obras. Lo cierto es que despues de Rafael ninguno entendió mejor

que él la perspectiva, que tanto contribuye al diseño del desnudo; y que si no es Miguel Angel, nadie supo como Corregio la ciencia de las formas, y la construccion de la figura humana. Es tan inseparable el clarobscuro del diseño, que el uno sin el otro no pueden ser perfectos: pues el diseño falto de clarobscuro no puede representar mas que una especie de seccion paralela á la superficie sobre que se pinta; y nunca llegará á expresar la verdadera forma de la cosa. Corregio supo unir estas dos qualidades con tanta perfeccion, que se ven juntas en sus obras como en la verdad; y parece imposible que haya podido aprender esto con tanta perfeccion sin haber estudiado mucho el relieve y la Escultura; pues la pura verdad, sin los referidos estudios, no basta para enseñar una cosa tan dificil. Sabemos que Miguel Angel las figuras que habia de pintar las modelaba antes con tierra ó con cera, como él mismo refiere en una carta á Varchi; y así no hubo Pintor antes de él que se atreviese á usar los escorzos, y las entradas y salidas de los musculos y formas que hay del centro á la circunferencia, como él los usó. Con que si el modelar enseñó á Bonarrota aquel Estilo que es propio suyo, no será estraño que la inteligencia de los bellos contornos, y el Estilo grandioso de Corregio vengan del mismo origen, esto es, del estudio del relieve, y de modelar las figuras: y así sabemos que exercitó la Plástica.

Además de la parte del clarobscuro que pertenece á la expresion de las formas, fue tambien Corregio superior á todos los demas Pintores en el clarobscuro general, esto es, en la disposicion de las luces y sombras; pues aquella misma degradacion que usaba en una parte, ó en una figura, la usaba tambien en un quadro entero, distribuyendo de tal manera los claros, que no hay mas de uno principal, uno segundo, y asi de los demás: y lo propio se ve en sus sombras, porque en ellas todo

es

es variedad, ya sea en la fuerza, ó en la grandeza; y muchas veces solamente por la qualidad de los colores de que se componen. Manejaba las oposiciones con suavidad, y nunca ponia los mayores claros en contraposicion de los mayores obscuros, sin poner entremedio alguna cosa que quitase la aspereza; ó colocando al lado alguna sombra mayor. Ademas de esto consideró que los cuerpos son de tal naturaleza, que no detienen todos los rayos de la luz que reciben, y que despiden ó reflexan la mayor parte por todos lados, segun la figura de la superficie: por cuya razon necesariamente se deben confundir las pequeñas sombras que hay en la masa de los cuerpos iluminados.

Entendia Corregio maravillosamente la perspectiva aëerea del clarobscuro y de los colores; pero sin la afectacion de algunos Pintores mas modernos: y no solamente entendia la degradacion de las tintas, sinó que habia observado, que si en la naturaleza las sombras pierden su fuerza en las distancias, mucho mas la pierden las luces; y que las cosas pequeñas son las primeras que se confunden: de donde infirió, que los contornos se enflaquecen y pierden á poquísima distancia, acavando en puros puntos los últimos términos de los cuerpos, los quales nunca se ven perfectamente. En quanto á los colores sabía muy bien los que perdian mas ó menos de su actividad en el anviente intermedio. En suma, poseía perfectamente aquel arte con que la Pintura sabe engañar los sentidos, y deleytarlos suavemente.

Su colorido es bellisimo; pero comparece aun mejor de lo que es por la perfecta degradacion de las tintas, y el gustoso, amoroso y empastado modo de pintar: lo qual añade á los simples colores un cierto lustre que en solo Corregio se halla; de suerte que en sus obras no se puede decir qué cosa es mas excelente, ó la inteligencia de las formas, ó el colorido, ó el clarobscuro, ó el mo-

modo de extender los colores : pues quien considera bien estas partes en particular halla que era igualmente maestro en cada una de ellas , y que en todas habia hecho las mas profundas reflexîones. ¡Qué ímprobo estudio no es menester para poseer tan difícil Arte , y formarse un hábito de obrar con tanta excelencia!

Es cierto que el que posee con perfeccion mayor número de partes de la Pintura es el mas excelente en ella , y tambien lo es que Rafael y Corregio son por esta razon los dos mayores Pintores ; y éste en especial llegó á reunir y expresar en un solo punto todos los efectos aparentes y agradables de la Naturaleza. Es verdad que Tiziano fue tan gran maestro en el colorido , que por sus tintas merece el primer lugar en esta parte ; pero no poseyó aquella perfecta degradacion que expresa las mas delicadas y quasi insensibles formas : lo qual contribuye mucho á la imitacion de la verdad , y tal vez mas que no el mismo colorido ; y así vemos que muchas obras de Corregio hechas á fresco con un tono de tinta baxo y pálido , enamoran no obstante al que las mira, trasportandole de la idéa de lo fingido á la de la verdad , que es el fin primario que se debe proponer todo Pintor.

Corregio fue el primero que hizo entrar los ropages en la idéa de la composicion , tanto para el efecto del claroscuro , color , y armonia , como para la direccion y contraste. Puso menos cuidado en cada pliegue particular , que no en las masas de los ropages ; con lo que abrió un nuevo camino para disponer bien las vestiduras en las obras grandes : y en esto le imitó harto bien Lanfranco , y despues algunos otros mas ó menos.

He dicho que Corregio poseyó unidas varias partes de la Pintura de aquellas que cada una de por sí ha hecho ilustre á un Pintor , como la verdad y gracia de Rafael , lo risueño de Leonardo , el empasto de Giorgion , y el co-

colorido de Tiziano ; pero confieso que en el particular de cada una de estas cosas fue menos excelente que ellos. Supo sin embargo juntarlas todas como están en la Naturaleza , y con su índole modesta y suave , templar las que son mas violentas , y combinarlas con su entendimiento filosófico ; de suerte que quanto los otros quisieron exprimir separadamente , tanto quiso él ver junto, y lo consiguió.

Esto no obstante, por grande que yo considere á Corregio, no quiero decir que sea mayor que Rafael: pues aunque las Pinturas de aquel sean mas iguales en la execucion , y mas exquisitas ; con todo eso no poseyó en tan alto grado de excelencia como Rafael la expresion de las pasiones del ánimo, que es lo que realmente da la mayor nobleza á la Pintura , y la iguala con la Retórica y con la Poesía en la impresion que éstas hacen en el ánimo de los hombres. Rafael , pues , pintaba con mas excelencia los afectos del alma, y Corregio los efectos de los cuerpos. Mirando un quadro de Rafael se entiende mas de lo que se vé ; y en uno de Corregio ven mas los ojos que no comprende el entendimiento, y los sentidos quedan suspensos , y encantado el corazon. Corregio, enfin, parece el Pintor de las Gracias.

Si Rafael es superior á Corregio en algo, éste lo es mucho mas á todos los otros que han venido despues. Hasta él creció siempre la Pintura , y él la completó. Fue el medio dia del Arte ; y desde aquel punto ha ido siempre menguando, sin que sepamos cómo poderla restablecer , y mucho menos aumentar ; á no ser que venga algun grande ingenio que sepa unir las bellezas del Antiguo , las de Rafael , Corregio , y Tiziano con las de la verdad de la Naturaleza.

Las noticias que tenemos de la vida del grande y gracioso Corregio son muy pocas, confusas , y se contradicen entre sí. Los Literatos y los Pintores que han

es-

escrito Vidas de Artífices no le han hecho aquella justicia que merecia ; pues era digno de que alguno se tomase el trabajo de informarse bien de las circunstancias de un hombre á quien la noble Arte de la Pintura debe tanto. Este descuido no solamente es una injusticia á su memoria, sinó una gran pérdida para nosotros: porque no hay cosa que tanto estimúle los ingenios á obrar bien, quanto la historia de los hechos de los hombres grandes; y muchas veces por este medio los vicios del amor propio y de la ambicion mudan naturaleza, y se convierten en virtudes. Por esto me ha parecido conveniente exâminar lo mejor que he podido este fenoméno de historia pictorica, para remediar en alguna manera la injusticia con que han olvidado á Corregio, escribiendo con nimia prolixidad las Vidas de otros infinitos Pintores, de los quales ninguna instruccion ni utilidad nos puede resultar.

Es muy util que los hombres vivan en el engaño de que el mérito es el origen de la honra y de la fortuna; pues asi se empeñan á seguirle. Los accidentes sin embargo son los que por lo regular deciden de la suerte de los hombres; y la misma virtud en diversos tiempos y patrias produce diversos efectos. Antonio Alegri nació en un demasiado pequeño lugar, y fue inclinado por su talento y genio natural al amor y deseo de saber, y contrario al fasto y á la vanidad: por lo que no debió producirse en el gran mundo; y aunque se hubiese producido, su modestia le habria impedido hacer fortuna donde vale mas la intriga que el mérito.

Sus obras nos prueban que mientras vivió procuro siempre perfeccionarse, porque en cada una se nota algun adelantamiento. Esta prenda de estudiar siempre solamente la tienen los que están dotados de aquella felíz humildad con que conocen lo que les falta de saber. Habiendo siempre pintado cosas graciosas, y escogido lo

que mas lo era, se puede inferir que su temperamento fue moderado, y su genio estudioso, modesto, tierno, amoroso y filosófico: todo lo qual conduce poco á la fortuna; á menos que los accidentes no arrastren á ella quasi por fuerza. Por lo mismo debia ser casi desconocido de los poderosos y cortesanos; y por consiguiente olvidado de los sugetos que alaban solamente á los Artífices que hacen mucho ruido, ó que pueden frutificarles honra ó provecho. Corregio, estudioso y aplicado en su retiro, viviendo ademas en una corte pequeña, no podia ser objeto de la historia de tales Autores. A esto se añade, que habiendo nacido despues de los grandes hombres que ilustraron su profesion y su siglo, debia ser mirado como Pintor joven, y discípulo de aquellos que ya gozaban de la mayor reputacion; pues no habiendo podido ser muy conocido hasta la edad de treinta años, Tiziano tenia ya entonces setenta y siete, y Rafael habia muerto. En suma, Corregio era el mas joven de los grandes Pintores que en el tiempo florido de la Italia se habian hecho famosos. La distancia de mas de dos siglos y medio que han corrido desde entonces nos hace parecer que todos ellos florecieron á un mismo tiempo.

El retiro en que, como he dicho, vivió Corregio, y el descuido de los Escritores de Vidas, habrán sido causa de lo mal informado que se halló Vasari de las circunstancias de la de Corregio; y aun de las de los otros Pintores Lombardos. Yo á lo menos á esto lo quiero atribuir, y no á la envidia que muchos le atribuyen. Lo cierto es que aun en las cosas mas indiferentes que tocan á Corregio, como son los asuntos y descripcion de los quadros, habla con equivocacion, y no dice la verdad, como se ve en la relacion que hace de los que pintó Corregio para el Duque de Mantua, y en otras muchas ocasiones. Quando Vasari dice que Corregio tiene mas mérito en la execucion que no en el diseño, creo que no querrá dar

á

á entender que diseñase mal; sinó que por un efecto de amor propio habrá pensado que él diseñaba mejor, y le concede alguna ventaja en el pintar. La Escuela Toscana dificilmente concede á ninguna otra que diseñe como ella; y por eso creo que Vasari quiso decir solamente que Corregio no diseñaba tan bien como Miguel Angel, el héroe de su patria. Esto se confirma con lo que el mismo Vasari dice en otra parte, confesando que los diseños de Corregio *están hechos con muy buena manera, hermosura, y execucion de Maestro.* El mismo Historiador se detiene solamente á alabar la excelencia con que Corregio pintaba los cabellos; y es cosa rara que á vista de tantas cosas maravillosas halle esta sola que alabar. Tambien es singular que Vasari, y otros muchos, atribuyan á un don puro de Naturaleza la excelencia del arte de Corregio. Este es un error muy grosero; pues aunque el ingenio puede mucho, nadie que reflexîone podrá persuadirse que baste, sin un grande estudio, para formar un Pintor tan excelente como Corregio, el qual á la edad de treinta años se habia formado un Estilo nuevo el mas perfecto que se ha conocido [1]. Miguel Angel, que tuvo un ingenio tan grande, no sacó de su propio fondo su arte, ni con él solo habria hallado el camino de saltar los límites de aquel Estilo seco y servil que habia reynado en Italia hasta entonces: sin un grande estudio, y sin la observacion de las Estatuas antiguas, tal vez no habria sido mas que igual á un Donatelo, ó á un Ghiberti. Rafael mismo nos ha dexado en sus obras las huellas de sus estudios; y sin las lecciones de Fray Bartolomé, y la vista de las obras de Miguel An-

1 *Natura fieret laudabile carmen, an arte,*
Quaesitum est. Ego nec studium sine divite vena,
Nec rude quid prosit video ingenium; alterius sic
Altera poscit opem res, & conjurat amice.
Horat. ad Pisones.

Angel, y de las cosas Antiguas, no tendriamos ahora sus maravillosas Pinturas. Concluyo, pues, que Corregio estudió las obras y máxîmas del Antiguo, y de los mejores Maestros, para llegar á ser el prodigioso Pintor que fue.

He dicho mi parecer sobre los motivos por qué no tenemos una fiel y circunstanciada historia de la Vida de Corregio. He dicho lo que yo sabía de ella, añadiendo las congeturas que me han parecido mas probables. He descrito sus obras con la exâctitud que permite la brevedad de este papel: y he exâminado el grado de mérito de este grande hombre en todas las partes del Arte. No me queda que hacer ahora mas que concluir asegurando que Corregio es el Apeles de los Pintores modernos; pues poseyó como aquel la suma gracia del Arte, y con sus singulares obras nos ha enseñado el camino de la perfeccion que debemos buscar en la práctica de la Pintura, y á donde se puede llegar en el efecto, y quando se debe dar por acavada una obra.

NOTAS DEL EDITOR

SOBRE EL ESCRITO ANTECEDENTE.

Mengs, como se ha dicho, compuso estas Memorias para suplir en el modo posible los defectos de la Vida de Corregio escrita por Vasari: y como habrá muchos que por el crédito de este Autor y el de sus Anotadores pensarán que sea calumnia desacreditarlos, voy á poner algunas breves Notas, á fin de que el Lector pueda juzgar quien tiene razon.

En general quanto dice Vasari de Corregio es una manifiesta confusion y contradicion. Asegura *que era de ánimo tímido, y tan amigo de ahorrar, que por avaricia se hizo tan miserable que mas no podia ser.* Las obras de Corregio, y los gastos que para ellas hacía demuestran ser falsa la avaricia que se le atribuye, que Corregio al contrario era de genio liberalísimo, y enfin que no le pagaban sus obras tan escasamente como nos quieren persuadir.

En quanto al Arte dice Vasari *que Corregio era muy melancólico en las invenciones.* No creo que haya hombre que se pueda persuadir á que sean melancólicas las invenciones de un Pintor que, á voto de todo el mundo, hizo las composiciones mas alegres, y á quien el público ha dado el título de Pintor de las Gracias. El mismo Vasari dice: *Tengase por cierto que ninguno manejó colores mejor que él, ni con mayor alegria.... Ningun Artífice pintó con mas relieve: tanta era la suavidad de las carnes que hacia, y la gracia con que acavaba sus obras.* Y describiendo el quadro de Parma añade: *alli cerca hay un niño que rie, el qual*

rie

rie tan naturalmente que mueve á risa á quien le mira : ni hay persona tan melancólica que al verle no se alegre. Vease, pues, cómo entender esto de un Pintor *tan melancólico en sus invenciones.*

Continúa Vasari, y dice: *Si Corregio hubiese salido de Lombardia, y estado en Roma, habria hecho milagros; ... porque habiendo hecho las cosas que hizo sin haber visto las cosas antiguas, ni las buenas modernas, se infiere que si las hubiera visto habria mejorado* INFINITAMENTE *sus obras, y creciendo de lo bueno á lo mejor, habria llegado al sumo grado.* Dexando á parte el punto que ya Mengs ha aclarado de si Corregio estuvo ó no en Roma; y que quando no haya estado, es constante que conoció y se aprovechó del Antiguo, convendria saber qué milagros hubieran sido los que habria executado : qué era lo que Vasari pensaba se podia añadir á las Pinturas de Corregio : y qué concepto hacía de las obras de aquel Artífice uno que asegura se podian *mejorar infinitamente.* Yo por mí tendria por el hombre mas extraordinario al que me supiese decir, y mucho mas persuadir los defectos de aquel Pintor ; y si á esto se añadiese saber pintar mejor que él, le reputaria por el mayor Artífice del mundo. No dexa de ser extraño que uno que pintaba como Vasari halle tan facil *mejorar infinitamente* las obras de un Corregio.

Sobre la qüestion tan debatida de si Corregio estuvo en Roma, y si se aprovechó de las Pinturas de Melozzo de Forli que habia en la antigua Iglesia de Santi Apostoli, digo, que varios quadros cortados de aquella tribuna exîsten en el Vaticano en el quarto en que vivió Benedicto XIII, y hoy es habitacion del Cardenal de Zelada, Bibliotecario, donde el que quiera los puede exâminar.

No gustaba á Vasari el diseño de Corregio; pues en una nota marginal asegura, *que sobresale mas en el colorir,*

que en el diseñar: y luego en el texto le disculpa *con la dificultad de poseer todas las partes de una Arte tan vasta como la Pintura; porque ha habido muchos que han diseñado bien, y colorido mal, y al contrario.*

Esta especie de crítica no quiere decir otra cosa sino que Corregio no diseñaba como Vasari: esto es, que aquel escogia diversas formas que éste y su Escuela. El uno tenia por buenas las contorsiones, y el señalar todas las cosas con la mayor fuerza y energia, haciendo alarde de anatomía; y el otro era todo suavidad, dulzura, y gracia. Pero en su manera Corregio era tan dibujante como el mas hábil Toscano en la suya; y el mismo Vasari confiesa, *que sus dibujos son de buena manera, y tienen gracia y práctica de Maestro.*

El Anotador de Vasari va mas adelante que él, asegurando, que si los Caracis hubiesen repintado la tribuna de San Juan de Parma, que habian ya copiado del original, *quando se hubiesen quedado atrás á Corregio en el colorido, le habrian igualado ó superado en el diseño.* Los Caracis, que fueron algo en el mundo por haber estudiado é imitado á Corregio, eran bastante modestos para no ambicionar semejante elogio; y demasiado hábiles en su profesion para no conocer el mérito superior de su Maestro.

Despues de habernos dicho Vasari la poquedad de ánimo de Corregio, la obscuridad en que pretende vivió, y *que era tan miserable que mas no podia ser*, nos cuenta que el Duque Federico de Mantua le escogió para hacer dos quadros que fuesen dignos de Carlos V, á quien los queria regalar: y que Julio Romano, que estaba al servicio de dicho Duque, y no fue preferido á Corregio, dixo que no habia visto en su vida un colorido semejante.

Julio Romano hablaba á lo menos de lo que él mismo veía; pero Vasari no es posible que jamas hubiese vis-

visto, ni que estuviese bien informado de lo que escribió; porque su relacion en nada conviene con la verdad. A la Dánae la llama Venus: dice que en su quadro habia el mas hermoso país que ningun Lombardo hubiese pintado; y no hay ni menos sombra de país en tal quadro. Añade, que lo que mas gracia daba á la Venus era *una agua clarísima y limpia que corria entre algunas piedras, y la bañaba los pies.* Esto puede convenir en parte á la Leda, como lo verá quien guste en la descripcion que hace Mengs de aquel quadro, y en las estampas que hay de él; pero en el de la Dánae, que Vasari llama Venus, no hay nada de todo aquello; y el que lo quiera ver aqui en Roma, lo podrá lograr en dos copias bastante exâctas que se conservan, una en casa del Príncipe Santa Cruz, y otra en la del Marqués Orsini Cavalieri.

Refiere Vasari que Corregio pintó la tribuna del Duomo de Parma; y en tal Duomo jamas hubo tribuna pintada por Corregio: donde la hubo fue en la Iglesia de San Juan. Con la misma equivocacion pone Vasari en dicho Duomo dos quadros al óleo de Corregio, los quales han estado siempre en San Juan; pero este error ya le notó Botari. Por dos veces habla Vasari del *arte admirable con que Corregio pintaba los cabellos.* Es verdad que los pintaba superiormente; pero es ridículo que teniendo Corregio tanto mérito en otras partes mas nobles, alabe con afectacion esta pequeña habilidad.

Despues de la confusion y desorden con que Vasarí escribió la vida de Corregio, habiendole tachado de Pintor melancólico, pusilánime, mediano diseñador, que no se estimaba ni sabía su propio mérito, &c. acava con darle mil alabanzas, y dice, que *entre los de la profesion se admira por divina qualquiera cosa suya.*

Vasari nos asegura que no pudo hallar el retrato de Cor-

Corregio ; y su Anotador Bottari pretende darnosle tomado de una estampa de Belluzzi ; pero sin decir de donde éste le sacó. Qualquiera que reflexîone sobre este retrato , que representa un viejo calvo y decrépito , conocerá que no puede ser de un hombre que murió de 40 años.

En Génova se halló pocos años hace un quadrito en tabla de ocho pulgadas con el retrato de un hombre bastante hermoso , y de pelo rubio , en el qual hay escrito: *Dosso Dossi pintó este retrato de Antonio de Corregio.* Mengs hizo sacar un diseño de esta pintura , que no sé á donde habrá ido á parar. Estando yo en Turin siete años hace ví en la Viña de la Reyna una série de retratos , y entre ellos uno de un hombre de mediana edad , con barba y pelo rubio , y en él este rótulo : *Antonio Alegri de Corregio.*

Muchos han acusado á Vasari de parcial , y otros muchos de envidioso en su historia de las Vidas de los Pintores , por la negligencia , sequedad , y poca exâctitud con que escribió las de aquellos que no eran Toscanos; alabando hasta las nubes muchos de estos que ni menos merecian nombrarse. Yo no creo á Vasari tan malicioso, pues todos sus escritos manifiestan un fondo de bondad y de hombría de bien : y así pienso que alababa de buena fe lo que juzgaba laudable , y lo que entendia ; pero lo que no entendia no podia alabarlo. Si hubiera conocido en qué consistía la Gracia de las obras de Corregio , y el verdadero mérito de las de Rafael , sin duda las hubiera alavado contrayendose á estas partes ; y no tan vagamente , y dando por el mayor mérito de los dos el modo de pintar los cabellos.

Vasari se ve que estaba enteramente persuadido de que fuera de la Escuela y manera de Miguel Angel poco de bueno podia haber en las Bellas Artes. Recogió to-

das

das las historietas que corren por lo regular entre los Profesores : entendia el Arte como un Artesano : no se ve que tuviera ninguna otra instruccion ; y queriendo hacer una obra voluminosa , compiló las Vidas al modo que él las veía , y con el estilo llano y pedestre con que naturalmente hablaba con Albañiles y Carpinteros.

Monseñor Bottari, su defensor y panegirista , le escusa por otro camino. Dice que no es posible que Vasari quisiera mentir en cosas en que podia ser convencido con tanta facilidad. Esta razon no es buena ; porque si Vasari lo hubiera pensado así , no habria escrito falsedades de lo que habia visto mil veces con sus propios ojos , como las escribe hablando de las Pinturas de Rafael en el Vaticano.

LECCIONES PRACTICAS DE PINTURA,

POR

D. ANTONIO RAFAEL MENGS.

EL EDITOR.

Estas Lecciones se han recogido de diferentes papeles en que estaban esparcidas sin orden, reuniendolas por articulos del mejor modo que ha sido posible. Mengs las dictó en varios tiempos, en varias lenguas, y á diferentes discípulos, segun creyó oportuno instruirlos. Cada uno las escribió segun sabia: y asi se han hallado muchas en tal confusion, que no se ha podido lograr descifrarlas, y se han abandonado. No por eso quiero decir que las que se publican esten esentas de semejante defecto. Al contrario, conozco que en ellas hay desorden, redundancias, faltas en la lengua y el estilo, y obscuridad en la explicacion; pero que sin embargo contienen principios y documentos tan seguros y excelentes, que pueden suplir otras irregularidades. Hago esta advertencia á fin de prevenir las objecciones de aquellos que se detienen menos en la sustancia que en el modo: y de los que, para aplacar el escozor que les causa el mérito esencial de las obras agenas, van á caza de voces y de frases. Sepan estos que les concedo quanto en esta linea juzguen criticable, sin oponerme á que condenen quanto quieran condenar. Baste que á mi me dexen en la opinion de que en sus cabezas solo entra el ruido de las palabras, y de que la envidia algun desahogo ha de tener.

INTRODUCCION

EN QUE SE DAN ALGUNAS REGLAS PARA QUE los Maestros puedan enseñar bien el Arte de la Pintura, y los Discípulos aprenderla.

Siendo cierto que la Pintura es Arte liberal, debe tener método; y pues que tiene método para obrar, se infiere que á este fin habrá reglas seguras y ciertas. Por esto me propongo exponer las reflexîones que deberán hacerse antes de empezar esta profesion, y el camino que se ha de seguir quando ya se haya comenzado, á fin de adelantar mas y mas en la carrera: y al mismo tiempo diré lo que el Maestro debe observar para enseñar su profesion. Para esto creo conveniente abandonar toda pretension de eloqüencia, y explicarme con la mayor sencilléz que pueda, á fin de darme á entender de toda clase de personas.

La primera qualidad que deberá buscarse en un muchacho á quien sus padres quieran aplicar á la Pintura, (digo sus padres, porque en esta profesion se debe empezar antes de tener propia voluntad) es la penetracion, atencion y paciencia; sin dexarse engañar de aquella vivacidad y fuego que ordinariamente se toma por verdadero ingenio, y que no lo es en realidad: pues por lo regular dicha viveza impide á los muchachos el poder reflexîonar sobre las cosas, y por consiguiente el hacer progresos en la Pintura: por lo que es menester cuidado para no engañarse, tomando por ingenio pictórico la inclinacion á ser Pintores que se ve en muchos de ellos. La fortuna que algunos profesores de esta Arte han hecho mueve á muchos padres para encaminar á ella á sus hijos; los quales, despues de haberla estudiado mucho tiempo, la

la dexan con la misma ligereza que la emprendieron.

Para evitar estos inconvenientes convendrá que el Maestro hábil, y hombre honrado, antes de admitir á un jóven, exâmine bien á él y á sus padres. En el muchacho no debe buscar otra cosa mas que penetracion, paciencia, inclinacion al trabajo, y sobre todo una vista exâcta. El padre debe ser muy desinteresado, con gran deseo de dar á su hijo todos los auxîlios que necesite; y que no haga como muchos, que se quieren llamar protectores porque han pagado corto tiempo un Maestro barato á algun jóven.

Si el muchacho, pues, se halla con todas las qualidades requisitas, el Maestro por su parte debe comenzar por deshacerse quanto pueda de su amor propio, y enseñarle todo lo que sabe, quanto ha aprendido, y lo que nadie le ha enseñado á él. Sobre todo, nunca debe temer que enseña demasiado; y si por desgracia padeciese esta enfermedad, yo le aconsejaría no meterse á Maestro: porque no es de pechos honrados hacer infelices; y yo no veo cosa que tanto lo sea como un hombre que ha perdido su juventud para hacerse mal Pintor: y como esto depende muchas veces del Maestro, lo puede evitar facilmente; pues rara vez obligan á nadie á tener Discípulos.

Es verdad que el mundo está lleno de ingratos, y que un Pintor hábil, dando buena educacion á sus Discípulos, corre riesgo de alimentar en su seno serpientes que le devoren; pero como los pecados agenos no escusan los nuestros, nunca disculparé yo á un Pintor que, educando á un jóven, le pone en estado de arrepentirse toda su vida de haber emprendido esta profesion. Escusaré no obstante siempre á aquellos Pintores que se ven precisados por empeños á admitir Discípulos, si no los instruyen con aquel cuidado y aplicacion que se requiere; porque es ciertísimo que cuesta mas pena y tiempo sacar

un buen Discípulo, que hacer el mayor quadro del mundo. Por esto me parece grande injusticia el pretender los protectores que un Pintor pierda su tiempo enseñando el Arte á personas que no le dan utilidad, ni tiene algun interés en hacerlo. Esta mala costumbre se practica generalmente en Italia, y por ella se van perdiendo poco á poco la Pintura y la juventud, no obstante el mucho talento que pueda tener. Pero dexo esta materia, porque me aparta demasiado de mi objeto; y vengo á las reglas y razones del Arte que me he propuesto explicar. Para esto me valdré de una especie de Diálogo por preguntas y respuestas.

Pregunta. ¿Cómo se podrá conocer si un muchacho tiene las disposiciones necesarias para la Pintura?

Respuesta. Si tiene mas juicio que viveza se podrá concebir buena esperanza.

Preg. ¿Qué edad debe tener para comenzar?

Resp. Quanto mas joven sea, tanto mas á propósito será para ello; porque desde los quatro años puede ya aprender alguna cosa: y entonces le será mas facil adquirir la exâctitud de la vista, no habiendo todavía tomado los órganos ningun hábito particular.

Preg. ¿Si empezase mas tarde no podria llegar á ser buen Pintor?

Resp. Sin duda ninguna; pero le costará mucho mas trabajo, por ser preciso que haya empleado aquel tiempo anterior en alguna otra cosa que le ocupe la memoria, y que le impida aprender la Pintura con la misma facilidad.

Preg. Sin embargo de eso, ¿no ha habido grandes Pintores que han empezado á estudiar en edad mas abanzada?

Resp. Asi es; pero todos los mayores hombres emprendieron la Pintura desde su mas tierna juventud.

Ra-

Rafael fue hijo de Pintor, que le pondria á pintar desde que tuvo uso de razon. Tiziano empezó de muy muchacho. Miguel Angel á la edad de doce años ya manejaba el marmol. Corregio, no habiendo vivido mas que quarenta años, dexó tanto número de obras insignes, que no pudo hacerlas de priesa, y necesariamente debió empezar muy temprano. Confieso que algunos buenos Pintores han comenzado mas tarde; pero si han sobresalido, es porque tuvieron ingenios extraordinarios: y esto no quita el creer que si hubiesen empezado mas presto habrian sido mas excelentes.

Preg. ¿Qué es lo primero que un Maestro debe enseñar á su Discípulo?

Resp. Como no es facil descubrir desde luego el ingenio y caracter de los niños, es necesario hacer que empiecen por diseñar las figuras geométricas sin regla y sin compás, para que su vista se acostumbre á la exâctitud, que es la basa fundamental del dibuxo; pues no hay objeto cuyos contornos y formas no se compongan de figuras y líneas geométricas, simples ó compuestas. Con que si el muchacho sabe hacer á ojo estas figuras, sabrá dibuxar exâctamente qualquiera cosa, y concebirá con facilidad todas las proporciones.

Preg. ¿No será mejor hacerle diseñar la figura humana, respecto que si ésta se compone de figuras geométricas, aprenderá de una vez lo que del otro modo aprendería de dos?

Resp. Esa idéa es totalmente falsa; porque la belleza del contorno de la figura humana depende de expresar bien todas las líneas imperceptibles, y todas las formas interrumpidas, que hacen un conjunto de figuras geométricas mezcladas y confundidas entre sí de tal manera, que es imposible que un niño pueda concebirlas con distincion, y muy dificil que el Maestro juzgue por ellas de la exâctitud de vista de su Discípulo. En un simple

tri-

triángulo, por exemplo, es facilísima cosa conocer los defectos y vicios que han cometido la vista y la mano.

Preg. ¿Qué cosa es el vicio de la vista?

Resp. Hay personas que ven todas las cosas mas largas que anchas, y otras al contrario. Algunos á cierta distancia juzgan todos los objetos mayores; y otros menores: por lo qual creo yo que conviene hacer que los niños dibuxen las figuras geométricas: pues en las cosas mas simples se descubren mas fácilmente los erros; y asi el Maestro podrá en un triángulo, por exemplo, conocer en un instante, por medio de la regla y el compás, la falta de exâctitud de la vista del Discípulo.

Preg. La razon será buena; pero la práctica está en contrario: porque ni Rafael, ni Caracci, ni Dominiquino, ni algun otro gran Pintor que sepamos siguió ese método para hacer las grandes obras que hicieron.

Resp. Eso en parte es verdad; pero necesita explicacion. Leonardo de Vinci, que nos dexó diversas reglas de proporcion del cuerpo humano, decide que la Geometría es necesaria á los Pintores. Los Maestros de Rafael le enseñaron á dibuxar con una exâctitud extraordinaria, bien que de tal modo que no pudo menos de adquirir un gusto servil y sequísimo; pero le fue facil desecharle quando al ver las cosas Antiguas, y las obras de Miguel Angel, se propuso imitarlas, porque tenia la vista mas exâcta que se puede tener. Otro ingenio tan puro y tan correcto como el suyo no ha vuelto á parecer despues acá en mas de dos siglos y medio; por lo que sería temeridad contar que qualquier muchacho que empiece la Pintura ha de tener aquel raro talento: y asi es necesario exâminar los dones que le ha distribuido la Naturaleza. Los Caraccis siguieron las reglas de proporcion que hallaron establecidas; y yo admiro en ellos otras varias cosas, mas que no la extrema correccion.

Preg.

Preg. ¿ Con que Anibal no fue extremamente correcto ?

Resp. La correccion se entiende de varias maneras: en una de ellas fue correcto, y lo debió, mas que á la exâctitud de la vista, á la práctica adquirida con el mucho dibuxar. Dominiquino diseñó tantas veces el grupo de Laocoonte que le sabía de memoria. Con todo eso, ninguno de los Pintores que se citan ha igualado la pureza y precision del Antiguo: y como, para no ser acusados de un vil temor, debemos emprender lo que otros han executado; yo deseo mas, y propongo aspirar á lo mas perfecto. Si al mismo tiempo que Rafael estudiaba la correccion de sus Maestros le hubieran enseñado á huir la sequedad que ellos tenian, y á dibuxar la Naturaleza por el camino de las figuras geométricas, no se habria visto despues en la necesidad de mudar su manera. Si Caracci y Dominiquino hubiesen aprendido por el método que propongo, no veriamos en sus cartones tantas líneas falsas corregidas: y en los del último en particular, aquel gusto tímido y frio que vemos.

Preg. ¿Pero ese estudio geométrico podrá tal vez dañar á la elegancia y facilidad?

Resp. Todo lo contrario. La elegancia consiste en la gran variedad de líneas curvas y ángulos, y solamente la Geometría podrá dar facilidad para hacer estas cosas con mano segura, y de la qualidad que se desea. En conclusion, yo no quiero decir que solo el estudio de las figuras geométricas pueda formar grandes Pintores; pero digo, que siendo la correccion la parte mas dificil de hallar en ellos, y dimanando ésta de la exâctitud de la vista, por ningun otro medio se puede adquirir tan facilmente como por el estudio que he dicho de la Geometría. A esto se añade que un muchacho, dibuxando con cuidado un mes las figuras geométricas,

apren-

aprenderá mas exâctitud que otro en un año diseñando academias : y el primero en seis meses de tiempo sabrá plantar bien una figura , y tendrá un buen fundamento para adelantarse en las demás partes del Arte.

Preg. ¿Qué se debe hacer despues de haber diseñado las dichas figuras geométricas ?

Resp. Se deben diseñar contornos por buenos dibuxos ó quadros , y estudiar las proporciones del cuerpo humano , para adquirir buen gusto de diseño , las quales deberá el Maestro enseñar por las que tienen las Estatuas antiguas : y entonces será menester doblar el cuidado , y no perdonar la menor falta de correccion.

Preg. ¿Será preciso detener mucho al principiante en dibuxar contornos ?

Resp. Hasta que haya adquirido una competente facilidad.

Preg. ¿Hecho esto qué deberá estudiar ?

Resp. Comenzará á sombrear , cuidando de que los diseños queden con la mayor limpieza ; porque adquiriendo entonces esta qualidad , dura despues toda la vida , y tambien para pintar. Advierto asimismo que quando se dibuxa de clarobscuro se ha de estudiar la Anatomía y la Perspectiva , á fin de prepararse para dibuxar despues el Natural.

Preg. Si diseñando las figuras geometricas se ha dicho que en seis meses despues se puede dibuxar bien una academia, ¿para qué se ha de perder el tiempo en dibuxar diseños ni quadros , pues parece que sería mejor ponerse desde luego á dibuxar Estatuas ?

Resp. No es así : porque para dibuxar bien las Estatuas es necesario saber la Perspectiva. Y aunque he dicho que el principiante sabrá en aquel estado plantar una figura , no deberá hacerlo , porque sin la inteligencia de los escorzos se acostumbrará á una fria y servil imitacion ; ó perderá la exâctitud de vista que haya adquirido.

Preg. ¿Cómo se debe estudiar la Perspectiva?

Resp. Se empezará por estudiar un poco de Geometría elemental: y luego se aprenderá á poner todas sus figuras en Perspectiva.

Preg. Un poco de Geometría me parece insuficiente, pues vemos que los que quieren enseñar con fundamento la Perspectiva hacen estudiar, no solamente toda la Geometría, sinó tambien la Arquitectura, á lo menos las reglas de los cinco Ordenes: asegurando que no se puede poner bien una cosa en Perspectiva sinó se conoce perfectamente su Geometría.

Resp. Los que son de esta opinion no se engañan; pero yo creo que para formar un Pintor, el Maestro prudente debe procurar que sepa todas las cosas pertenecientes á su Arte en porcion igual, y que no se pierda el primer tiempo, que es el mas precioso, en las cosas que no son de primera utilidad.

Preg. ¿Perderá un Pintor su tiempo estudiando á fondo la Perspectiva?

Resp. No; pero como ésta es una cosa mucho mas facil que otras de las que entran en la Pintura, no conviene que el estudiante emplee en ella demasiado tiempo antes de aprender las mas necesarias. Tanto mas que las cosas de la Perspectiva que son mas necesarias á un Pintor se reducen al plano, al quadrado en todas sus vistas, al triangulo, círculo, óvalo, y sobre todo á concebir bien la diferencia del punto de vista, y la variedad que produce el punto de distancia de cerca ó de lexos.

Preg. ¿Cómo se ha de estudiar la Anatomía, pues dicen muchos que no es necesaria, y que los Pintores que se han aplicado á ella han caido todos en un gusto seco y desgraciado?

Resp. Los que dicen que la Anatomía no es necesaria se engañan groseramente; porque sin ella no es posible dar razon de las partes de una figura desnuda. Pero

en todo debe haber moderacion y juício ; pues hay diferencia entre darlo todo á una parte, ó saberla usar bien. Las reglas deben servir al Pintor solamente para uniformarse á la Naturaleza, y hacernosla comprender bien.

Preg. Pero la Anatomía es una cosa tan larga de aprender....

Resp. No es ciertamente tan larga quando se enseña como se debe , esto es , quando no se enseña al Pintor mas de lo que necesita : pues de muy diferente manera deben estudiarla el Médico y el Cirujano, que han de saber todo el juego interno de las partes del hombre , que el Pintor , que solo necesita de los efectos que hacen en la superficie.

§. I.

De la Pintura en general.

La Pintura es una de las tres bellas Artes , y tiene por objeto la Imitacion de la verdad : esto es , la apariencia de todas las cosas visibles. Los materiales necesarios para esta Imitacion son los tres colores amarillo , rojo , y azul : á que se añaden el blanco y el negro , que sin ser propiamente colores , sirven para expresar la luz y la obscuridad.

Todos los colores intermedios se componen de los tres sobredichos , que son los primitivos , y con ellos imita el Arte todas las apariencias de la Naturaleza sobre una superficie : como , por exemplo , si á través de un cristal se viese un país , un hombre , un caballo , ó qualquiera otro objeto , y se fuesen poniendo en el cristal todos los colores semejantes á los que se ven , quando se acabase esta operacion quedaria hecho un quadro parecido á los objetos que se veían antes á través del mismo cristal. De este modo , aunque con diverso artificio , va el Pintor disponiendo los colores sobre una su-

superficie, con los quales produce en el que mira el mismo efecto que si viese los objetos verdaderos: de que se sigue que qualquiera superficie cubierta de colores que nos den idéas de formas, ó de figuras, se llama Pintura: la qual, como Arte, no es otra cosa que el modo de disponer los colores de manera, que mediante su diposicion y modificacion, puedan dispertar en el espectador idéas de cosas vistas antes por él, ó posibles de verse.

Todas las cosas que percibimos por la vista las llegamos á conocer poco á poco y por grados: por lo que ha sido necesario que el Arte divida tambien la Imitacion de los objetos en partes y grados diversos; pues de otra forma sería tan imposible hacer obras laudables, como subir á un edificio sin escalera. A primera vista los objetos no nos dan otra idéa que la de su exîstencia. Su forma nos acuerda despues que hemos visto otra cosa semejante, que por convencion se llama hombre, caballo, &c. Continuando la observacion hallamos el modo como es aquel objeto, y luego las proporciones generales y particulares, y hasta las mínimas partes. De la misma suerte debe comenzar el Pintor por figurarse un lugar donde sucede una accion. Despues colocará en su imaginacion los cuerpos que allí deba haber: y esto será lo que corresponde á la Invencion. Luego pensará el modo con que puede estar cada cosa, tanto en el todo de ella, como en cada parte ó miembro particular; y esto pertenece á la Composicion. Por fin, arreglará la figura ó forma particular de cada cosa, que es lo que se llama Diseño: y como estas formas no se pueden expresar perfectamente como son sobre una superficie plana, el Diseño es inseparable del arte de las sombras y las luces, que es lo que entendemos por Claroscuro. Determinadas las formas, viene el color de los cuerpos, y el modo y manejo de él, que puede ser mas ó me-

menos á propósito para expresar las cosas, su naturaleza, y su contextura. Todo esto es en general; pero á fin de aprenderlo, es menester irlo estudiando parte por parte menudamente; pues de otra manera será imposible saberlo bien, como lo sería hacer un edificio sin haber preparado los materiales: y asi hablaré despues de cada cosa en particular.

La palabra Pintura se puede entender de dos modos: es á saber, como Arte, y como cosa producida por el Arte. En el segundo sentido, toda superficie sobre la qual se han colocado diversos colores dispuestos á un fin ó razon, se llama cosa pintada, ó Pintura, mas ó menos artificiosa, segun las razones y modo con que está hecha. Pero en el primer modo ó sentido, es á saber, como Arte que produce, es una de aquellas Artes que tienen la Imitacion de la verdad por objeto: esto es, todas las cosas visibles del modo que se presentan á nuestra vista. Para llegar á este fin nos servimos de diversos medios, de los quales iré hablando, empezando por la Imitacion.

La Pintura imita la apariencia de la Naturaleza mediante los sobredichos colores que sirven de materiales, y son cinco, el blanco, el amarillo, el rojo, el azul, y el negro. Aunque el primero y el último no son efectivamente colores, debe el Pintor considerarlos como tales, por la grande necesidad que hay de ellos para representar la luz y las tinieblas, pues no tenemos otros medios con que executarlo; y aun esto no se consigue sinó imperfectamente, por las razones que diré mas abaxo. Respecto á los demás colores, como el naranjado, púrpura, morado, y verde, no son mas que tintas compuestas de dos colores, como lo vemos, además de la experiencia de la Pintura, en el arco íris, y en el prisma, donde dichos colores no se hallan en otro parage que en medio de sus componentes, donde se cruzan los

ra-

rayos de los tres colores primitivos. El verde viene entre el azul y el amarillo : el dorado , entre el amarillo y el rojo : y el purpúreo ó morado, entre el rojo y el azul. Estos colores son los materiales de que se sirve el Pintor para hacer que al que mira un quadro le parezca que sobre una superficie hay diversos cuerpos separados unos de otros , los quales en parte están iluminados , y en parte privados de luz inmediata , y solo iluminados con la luz que se mezcla en la masa del ayre , ó con el reflexo de otro cuerpo ; ó que del todo están privados de luz.

La Imitacion en Pintura depende de la uniformidad que tienen las formas , y sus quantidades y qualidades , con las de la Naturaleza : y como en ésta las partes de un cuerpo son infinitas, el arte del Pintor consiste en saberlas imitar quanto es posible. Para esto debe considerar el efecto que hacen en su vista todas las cosas , considerandolas enteras , y en aquella distancia en que sus ojos llegan á ver todo el cuerpo entero. Sino lo hace así , hará una parte, pero nunca buena Pintura entera. A mas de esto es menester considerar que en la Pintura no tenemos ni verdadera luz, ni verdaderas tinieblas, ó total privacion de luz : y que la tabla pintada es una superficie igual que recibe luz en todas partes. Como el negro de la Pintura no es en sí mas tenebroso que otro qualquier cuerpo negro iluminado fuera de ella , es menester un arte particular para hacer que el negro pintado parezca privacion total de luz. Por la misma razon es necesaria tambien mucha habilidad para hacer que las sombras parezcan tales , y no manchas de color mas obscuro que el cuerpo natural. En el artículo del Colorido enseñaré la manera de hacer estas cosas.

La misma dificultad , y aun mucho mayor se halla en las luces : porque la tabla pintada no se puede ver sinó se halla en positura tal , que la luz que recibe no vuelva

á

á los ojos de quien la mira ; pues en caso de volver, hará espejo de la luz y la sombra , y las luces parecerán clarísimas , mas ó menos segun la superficie fuere tersa. Y como las luces pintadas no pueden ser , aunque sean blancas , sinó de la claridad de la media tinta de un cuerpo blanco , por consiguiente el Pintor que quiera imitar un cuerpo de superficie tersa ó lisa que reflexa la luz , necesita de muchísimo arte , y nunca lo conseguirá perfectamente : por lo que aconsejo huir tales ocasiones, y medir con la potencia del Arte los objetos que se quieren pintar ; pues hay una infinidad de casos en que es imposible pintar un cuerpo luminoso , ni las luces de un cuerpo blanco. Casi nada hay en la Naturaleza que el Pintor pueda copiar como lo vé ; y aunque se hallase un hombre tal que tuviese la paciencia , como la tuvo Denner de Amburgo , de hacer cada arruga y cada pelo con su sombra, y de figurar en la niña del ojo toda la ventana del quarto , con las nubes que estaban fuera en el ayre : aunque hiciese todo esto tan bien , y aun mejor que él, (no obstante que era hombre grande , y único en aquel género) tal Pintura nunca podria parecer verdadera ; sinó con la condicion de que se mirase siempre á la distancia en que el Pintor la hizo : y la razon es esta. Primeramente al mirar un quadro siempre hay alguna circunstancia que nos desengaña , y nos hace conocer que lo falso no es verdadero. Supongamos que el quadro fuese en todas sus partes perfecto : que estuviese colocado en su cabal punto de vista : que no hubiese mas que una sola distancia desde la qual se pudiese mirar : y que la luz del parage donde se ve fuese justa , de la propia manera que si hubiese de ser para producir sobre las figuras el mismo Clarobscuro que si fuesen verdaderas ; no obstante todo esto nos desengañarian la superficie plana , las pinceladas mismas , la falta del ayre que debería haber entre los objetos remotos : el Clarobscuro , y las luces se en-

enflaquecerian, como tambien los obscuros, por la interposicion del aire, y destruirian los efectos del gran trabajo del Pintor. De aquí se infiere que para hacer una Imitacion del Natural que no sea servil, sinó ingeniosa, es menester que no imite la verdad como es, sinó como puede ser, dándola aquella disposicion propia del objeto, y de la idea que se quiere hacer concebir á quien mira, de modo que qualquiera forma conserve su propiedad y calidad característica en todas las partes del Arte, que cada cosa se represente inteligiblemente, y se distinga de qualquiera otra, y enfin, que la Naturaleza sea imitada del modo mas propio para que el espectador comprenda con claridad la idéa del Pintor.

Dos caminos han seguido los grandes Pintores para lograr todo esto. Unos han desechado las partes que no eran absolutamente necesarias para su fin, haciendo que resaltase mucho lo que querian hacer observar: y otros han buscado todas las partes significantes, y las han señalado con mucha intension, para dar idéa clarísima de lo que querian expresar. El príncipe de los primeros es Antonio de Corregio, y de los segundos Rafael de Urbino. Ambos, cada uno por su estilo, exâltaron la Pintura hasta su última perfeccion; pues yo creo que lo mas á que se puede llegar en ella es á hacer que una tabla pintada nos parezca como si fuese una cosa vista á través de un cristal mas ó menos transparente y claro.

§. II.

Del Diseño.

Por Diseño se entiende principalmente el contorno ó circunferencia de las cosas, con la proporcion de su longitud, latitud y forma. Se debe considerar quáles formas son las mas graciosas, y aprovecharse de ellas para

que

que la obra haga efecto agradable : y esto se ha de observar no solo en las figuras enteras, sinó tambien en sus miembros , y en el espacio que queda entre una y otra. Las formas que sean mas variadas son mas agradables en Pintura ; y al contrario, las que mas disgustan son las que en sí mismas se repiten, como las quadradas , y las redondas : las primeras, porque se componen de quatro líneas paralelas de dos en dos ; y las segundas, porque por todas partes son la misma cosa , y no presentan á la vista ninguna variedad, y por consiguiente ninguna gracia. La oval, ó elipse , ya no es tan uniforme ; y la triangular es la menos desagradable de todas las figuras regulares , porque los ángulos son de número desigual, y sus líneas no componen ninguna paralela.

En la Pintura es menester absolutamente huir de toda repeticion de líneas y de formas , de toda paralela, de los ángulos de grados iguales , y mas que de todo de los ángulos rectos : porque en estos no hay ni siquiera la libertad de variar su grandeza ; y en los otros cabe el arbitrio de hacerlos mayores ó menores , esto es , mas agudos , ó mas obtusos ; y en las demás figuras hay la libertad de variarlas de magnitud.

Por esto es necesario que el Pintor sepa bien la Perspectiva , porque con ella podrá variar todas las formas regulares , haciendo , por exemplo , de un quadrado un trapecio ó forma irregular : alargará , ó acortará un triángulo , cambiará un círculo en elipse , y evitará toda repeticion. En suma , si un miembro se presenta en apariencia geométrica , su correspondiente se debe hacer escorzado para mantener la variedad.

Ninguna forma debe ser uniforme ; y hasta las líneas rectas se deben convertir en ondeadas : lo qual no dañará á la forma principal, como se observe que las porciones de círculo toquen la recta en varios puntos , distancias y elevaciones, y sin formar ningun ángulo, vayan alternando con-

continuamente las concavidades y convexîdades. Una línea hecha de esta manera es la mas apropósito para dar gracia y elegancia al contorno ; pues con ella , sin alterar la anchura ó elevacion de un miembro , se le puede hacer que comparezca mas ó menos ligero ; porque haciendo las partes convexás mayores que las cóncavas será pesado ; y al revés parecerá ligero. Por esto es necesario dar una justa proporcion á estas dos especies de formas , como explicaré mas por extenso en el párrafo de la Gracia del Diseño.

En un cuerpo desnudo no se pueden hacer ángulos , sinó quando un músculo ó parte se oculta detrás de otra ; porque en tal caso , por una especie de interseccion , forman ángulo : y entonces es menester observar bien de dónde nace aquel músculo ó parte ; en lo qual han errado muchos Pintores por ignorancia de la Anatomía. Estas intersecciones se forman de varias maneras. Las hay en los miembros que se ven enteramente, quando la obliquidad de un músculo tiene su origen en la parte que no se vé ; y las hay en los escorzados , á causa de que muchas veces un músculo se interrumpe, porque la parte carnosa cubre la cóncava que le liga con la tendinosa ; por cuya razon hay tantas intersecciones en los escorzos , pues todas las formas convexâs ocultan ó disminuyen las cóncavas. Por esto los Pintores prudentes evitan quanto es posible los escorzos en los objetos graciosos ; y quando es preciso usarlos , ponen los menos que pueden , y que son absolutamente inescusables. En los objetos de caracter áspero , y expresion fuerte, donde se puede usar un estilo alterado , se emplean con acierto : y lo mismo en los casos en que un miembro se corta con otro , y forman ángulos ; pero entonces es preciso observar dónde se corta la línea : porque si el miembro que se oculta detrás del otro se corta en el principio de su convexîdad , ofenderá la vis-

vista, pues parecerá que las líneas son incompatibles, yendo la una ácia fuera, y la otra ácia dentro. Si por alguna razon no es posible escusar este encuentro de líneas, se puede remediar cubriendo el parage con algun paño, ó haciendo la interseccion en la parte mas recta del miembro que se quiere ocultar: y si ni esto pudiere ser, se ha de procurar que cayga donde la línea curva sea mayor, á fin de que de la otra parte haya la misma especie de línea.

He dicho que el Pintor debe huir de las figuras perfectamente geométricas: y para esto convendrá, quando ocurra alguna forma angular, no concluir las líneas en ángulo, y á la punta de ellas hacer un poco de círculo; pues así se dá á la vista aquella variedad de formas que constituye la Gracia. Si al contrario ocurriese una forma redonda, se puede variar haciendo algunos rellanos, y ondeando la línea. En suma, se debe tener por principio cierto, que no conviene hacer ninguna figura perfectamente angular, ni perfectamente redonda, porque no hay cosa en Pintura que tanto ofenda la vista. Convendrá hacer estas observaciones en las obras de los Maestros que mejor han diseñado, y particularmente de los que han tenido buen gusto de diseño, como los Caracis, y algunos de sus díscipulos, los quales, aunque se les ofreciese, por exemplo, representar una piedra cortada segun todo el rigor del arte, seguramente la harian con los ángulos rotos.

En el Dibuxo se comprende toda aquella parte de la Pintura que sirve para determinar las formas de los cuerpos; y aunque es inseparable del Clarobscuro, no obstante se entiende particularmente de las formas, contornos ó extremidades que vemos de los mismos cuerpos. Esta parte se compone de otras dos principales, que son, el conocimiento de las formas propias de las cosas, y el modo con que se nos presentan á la vista.

Es-

Esta segunda pertenece á la Optica, de quien se deriva en Pintura la Perspectiva, que merece ser tratada con extension, como lo executaré quando tenga comodidad para ello: y la primera, en quanto á las formas del cuerpo humano, y de todos los animales, depende de la Anatomía; y por lo respectivo á los demás cuerpos, del conocimiento de sus propias figuras, gravado en la memoria por medio de la Geometría. Pero es menester notar que la Geometría pictórica no es totalmente la misma que la comun: porque el Pintor debe conocer las razones de las formas para hacerlas á ojo, y con mano suelta; pues de nada le servirá saber la Geometría como la supo Euclides, si no se halla en estado de dibuxar sus figuras sin el compás ni la regla. Esto no se adquiere sinó por la costumbre ó habito de ver con exâctitud, que es la basa fundamental del Dibuxo, sin la qual nunca se hallará el Pintor en estado de hacer lo que sabe por teórica: porque en la Pintura se deben expresar las formas que se ven en la Naturaleza tales quales se presentan á la vista; y como la hermosura de ellas depende de aquel poco mas ó menos que determina y decide su caracter, tambien con el poco mas ó menos se facilita ó se impide el que se comprenda.

El que quiera, pues, dibuxar bien, lo primero que debe observar es la forma del objeto; y lo segundo, la manera con que se presenta á su vista. A la forma propia de un cuerpo entero pertenece tambien la proporcion de las partes, es á saber, aquella analogía que tienen entre sí, la qual se llama comunmente proporcion. De esto haré un artículo quando hable de las proporciones del cuerpo humano; y por ahora digo solamente, que hay en cada cuerpo entero un caracter general: quiero decir, que todo cuerpo se compone de formas quadradas, ó triangulares, ó redondas; y aunque estas formas sean infinitamente varias, conservarán

siempre aquel caracter que la Naturaleza les ha dado, y que las distingue. El que quiera, pues, buscar la hermosura en el Dibuxo debe considerar bien la forma característica de cada cuerpo, y dar en su obra clara inteligencia de ella; y no cuidar de las menudencias accidentales, ni dexar cosa, por chica que sea, como sirva á la construccion del cuerpo. Quando digo menudencias accidentales entiendo aquellas cosas que no convienen con el todo: como si en un cuerpo adusto se hallase un músculo que fuese ó gordo ó redondo, (lo que puede suceder mediante el mayor exercicio de alguna de sus partes, ó por causa de la complexîon, ó estado de salud de la persona) el Pintor no le debe imitar; sinó suponer que el tal cuerpo es uniforme en todas sus partes, para no interrumpir la inteligencia general que quiere dar al espectador de la figura de un hombre adusto. Lo mismo digo del hombre fuerte, del ligero, del mozo, del viejo, &c. pues siempre que en un cuerpo de caracter determinado haya alguna parte, aunque sea hermosísima, de forma y caracter diverso del todo, ó de la mayor parte de los otros miembros que componen el todo, el imitarle será una monstruosidad que interrumpa la idéa general del caracter.

Además de esto es necesario estar atento para no mudar por ningun motivo el caracter, la forma, ni la proporcion que la Naturaleza ha dado á qualquiera cuerpo, y á qualquiera parte de él: y así, por exemplo, un músculo no se debe reducir jamás á forma quadrada ó redonda; porque esto sería mudar la Naturaleza y sus determinadas leyes, y salir fuera de la verisimilitud; pero se podrá muy bien hacer la tal parte ó músculo alguna cosa mas ó menos largo. Si la Naturaleza ha hecho una cosa grande, y otra chica, nunca se deben hacer iguales; y mucho menos las grandes chicas, ni las chicas grandes.

Lo

Lo mismo que he dicho de la idéa general y del caracter de una figura entera, digo tambien de las formas; pues aunque dexo notado que se han de huir las redondas y las angulares, no por eso entiendo que se haya de mudar la forma propia de las partes y de los músculos; sinó que al músculo que de su naturaleza es redondo se le deben hacer ciertos rellanos y flexîones, tanto mas anguladas, quanto lo son todos los otros músculos; pues no por eso dexará de parecer redondo en comparacion de los demás que tienen otra figura.

Debe considerar el Pintor que casi ningun cuerpo es perfectamente angulado, ni perfectamente redondo, y que las variaciones de las formas hacen un cierto efecto en Pintura que dá idéa de movimiento, de flexîbilidad y de vida. Cada línea en sí misma tiene la propiedad de expresar una calidad del cuerpo que circunscribe; como por exemplo, qualquiera línea recta dá idéa de extension ó dureza: la curva, al contrario, de flexîbilidad: la elíptica puesta orizontalmente, de cuerpos tiernos y húmedos: la que forma *S*, de tener vida: y así todas las demás, segun el diverso modo como se usan, y el lugar donde se hallan, tienen diversa significacion.

Se podrian decir infinitas cosas si se quisiera hablar de todos los casos que piden observacion particular en cada forma, y de todo lo que acontece en la Pintura; pero me contento solo con acordar que se eviten quanto se pueda los escorzos, particularmente en los objetos que piden belleza; porque éstos no sufren aquella mudanza de formas que causa el escorzo. Un miembro, ó parte escorzada, está sujeta á un punto de vista; y siempre que no se ve la pintura en aquel punto parece falsa ó estropeada.

§. III.

§. III.

Del Clarobscuro.

La parte de la Pintura que se llama Clarobscuro , ó por mejor decir, Arte de las luces y sombras , es de dos maneras,como todas las otras partes de la misma Pintura: la una de ellas necesaria y simplemente verdadera ; y la otra verisimil ó ideal. Pero antes de hablar de las reglas particulares del Clarobscuro es menester observar las cosas siguientes. 1.ª Que sinó hubiera luz todas las cosas corporeas serian obscuras y tenebrosas. 2.ª Que el ayre es corporeo y material , y está mezclado con cuerpos extraños. 3.ª Que la luz cayendo sobre un cuerpo , vuelve atrás, y hace aquella que se llama reflexîon ó reverberacion; y esto sucede mas ó menos segun el cuerpo es de superficie mas tersa ó áspera. 4.ª Que todos los cuerpos convexôs rechazan los rayos de la luz segun su curva mayor ó menor , como si vinieran reflexados del centro de ella misma ; y los cóncavos los juntan en el parage donde sería el centro de su curva. 5.ª Que sobre ningun cuerpo terso y plano se puede ver la luz sinó en el parage donde forma un ángulo igual á la linea del rayo visual de quien mira dicho cuerpo. 6.ª Que en los cuerpos *mates*, que tienen la superficie áspera y porosa , cada partícula de ella es mas ó menos reluciente , y parece su luz mas dilatada , porque se reflexan los rayos de cada parte de la superficie , y por su pequeñez vienen casi á perderse en el aire, y á formar una luz esparcida y endeble.

El Clarobscuro bien entendido es el que dá la mayor brillantéz á la Pintura. El es quien hace mas conprensibles las formas , puesto que el contorno no es mas que una especie de seccion particular , y que un globo sin las luces y sombras hace el mismo efecto que un disco ó cír-

círculo : y él es el que despues de la Perspectiva lineal contribuye mas que otra ninguna cosa á que sobre una superficie llana parezcan los cuerpos realzados , y de formas variadas y separadas.

La Perspectiva aërea es una de las partes del Clarobscuro : y aquí es necesario advertir, que en la Naturaleza casi no hay ángulo alguno perfecto ; y que sus ángulos solamente son curvas pequeñas, las quales continuan en dos lineas que se van ensanchando. Por esto el Pintor, si quiere hacer buen Clarobscuro , no debe abusar de los ángulos geométricos , porque caerá en una gran dureza. Dichos ángulos pueden solamente convenir en algunos contornos muy iluminados ; pero ni aun estos se deben hacer decididos , ni con tinta verdaderamente luminosa , sinó con media tinta ; porque es imposible que la luz que cae sobre el ángulo de un cuerpo, pueda volver por ángulo igual á nuestros ojos desde el ultimo extremo del contorno ; pues si la luz pudiera hacer este efecto, vieramos todo el objeto obscuro , y una luz muy endeble en el contorno : y así este caso no se ha de suponer , porque suponiendole no podria gustar , mediante que destruiría el lucimiento del objeto. Ademas, debe considerarse que cada cuerpo , siendo en parte ó en el fondo de su superficie liso , rechaza parte de los rayos , y tiñe otra vez el aire mas cercano á él con una luz de su propio color.

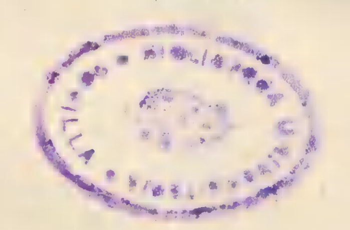
He querido decir todo esto solamente para persuadir que los contornos deben ser dulces y suaves ; y que si en la Naturaleza vemos algunos que parecen cortados , esto proviene de que en ella el cuerpo iluminado se distingue infinito del cuerpo que no lo es ; y que ambos son ó verdaderas luces , ó verdaderas tinieblas ; lo qual , como he dicho arriba , no sucede en la Pintura.

Si se considera la luz que está en el contorno de una figura , parangonandola con la que se halla en el centro real-

realzado mas vecino á nuestros ojos , se hallarán siempre dos ó tres grados de diferencia. Por eso el Pintor debe hacer lo mismo , metiendo un tercer color en el contorno para mantener el relieve. Algunos Pintores ilustres , para conseguir juntamente ambos efectos , han hecho la justa degradacion en el cuerpo principal iluminado , suponiendole por campo un objeto naturalmente obscuro y tenebroso : y así lo hizo muchas veces Corregio. El que quiera, pues, producir un efecto de verdadero relieve en la Pintura , ó Dibuxo , debe primero reconocer qué fuerza puede dar á la forma y postura del cuerpo que quiere fingir. Despues debe considerar qué direccion toma el rayo de la luz relativamente á la linea orizontal que forma su vista con el objeto : cuya consideracion le servirá mucho , tanto para entender los efectos de la luz sobre el objeto verdadero , como para idear los objetos que no vé. Y luego conviene que examine como se ha de colocar un objeto , ya sea llano ó redondo , para que reciba mas luz , y pueda con igual ángulo volverle á los ojos.Estas consideraciones se deben hacer observando la planta y elevacion de los cuerpos.

Las luces ó cuerpos luminosos de que hacemos uso en Pintura son tres ; es á saber , el sol , el fuego , y el aire. De la luz del sol descubierto es casi ocioso hablar, siendo imposible imitarla bien ; y así diré solamente que no admite otra degradacion que la de la postura del cuerpo que la recibe. La luz del fuego tiene las mismas reglas que la luz cerrada , de que hablaré luego ; debiendose considerar siempre su fuerza segun su tamaño , y que quanto mas pequeña sea su luz , mas fuerte será la degradacion. Y por lo que toca á la luz del aire , esta es de quien se vale mas á menudo la Pintura , usandola de dos maneras, una llamada luz cerrada , y otra luz abierta.

La luz cerrada se debe considerar como si fuese otro nuevo cuerpo luminoso del tamaño que es la ventana por don-



donde entra, el qual estuviese tambien á la misma distancia que la ventana: y esta luz es quasi reflexa, pues aunque el sol esté á la parte opuesta fuera de dicha ventana, viene su luz perfecta y constantemente; por lo que el Pintor debe escoger la luz del norte.

La luz abierta del ayre sin sol es tambien de dos maneras: una quando el sol se halla cubierto de nubes, y su luz las atraviesa, produciendo débil claridad, pero que viene siempre de la parte donde está el sol: y otra quando el cielo está sereno, y los objetos que están á la sombra se iluminan del anviente, y parece que la luz cae verticalmente sobre ellos. Si un objeto muy remoto priva á otro de los rayos del sol, la luz queda entonces como quando el tiempo está nublado.

La luz del ayre abierto es la menos ventajosa para el Pintor, porque todo el cuerpo del ayre está igualmente iluminado.

Las sombras se pierden quando el cuerpo luminoso es chico, esto es, menor que el cuerpo que recibe la luz: en cuyo caso la mayor parte de éste se hallará privado de ella; y las sombras que causa en otros objetos irán siempre ensanchandose quanto mas se aparten del objeto que las causa.

Las sombras de los cuerpos que reciben la luz de una ventana mayor que ellos siempre se irán estrechando, y perdiendose mas ó menos presto segun el tamaño de la luz.

Los cuerpos que se hallan en luz abierta sin sol quasi no hacen sombras, y causan solamente una pequeña privacion de luz á los objetos que tienen cercanos; porque todo el ayre está lleno de luz esparcida.

La luz del sol es de fuerza igual en todas partes; y las sombras siguen la direccion del cuerpo que las causa.

Se debe considerar que las sombras nunca están del

todo pribadas de luz, y que son obscuras solamente comparadas con otra luz mayor. Los rayos que vienen á nuestros ojos por reverberacion de un cuerpo iluminado deslumbran la vista de manera que nos confunden los objetos que están en una luz menor. Si aquel menor grado de luz, que llamamos sombra en comparacion de la luz mayor, se hace universal, como acontece quando alguna nube cubre al sol, vemos claros y distintos los mismos cuerpos que antes nos parecian sombreados, porque no hay entonces aquella luz que nos deslumbraba la vista. Lo mismo sucede quando nos paramos la luz con la mano, que distinguimos mejor las cosas sombrías: y quando nos acercamos á los cuerpos poco iluminados, que tambien los distinguimos mejor, porque no hay tanta luz interpuesta entre nosotros, y el cuerpo que nos deslumbra la vista. De lo qual debe arguir el Pintor, que los objetos próxîmos, aún en las sombras, se deben distinguir, y no hacerlos tan obscuros como aquellas sombras que están muy apartadas, y que se pierden en un color mezclado de tinieblas y de luz casi azul, por razon de los cuerpos iluminados que están en el ayre que media entre los ojos y el parage tenebroso.

Tambien se debe observar la Perspectiva aërea, que tiene sus reglas como la lineal en quanto á la diminucion de la fuerza del Clarobscuro. Supongamos, por exemplo, que sobre una fila de quadrados de una vara cada uno puesta en perspectiva lineal hubiese sobre el primero una figura, otra sobre el segundo, y sobre el tercero &c. otras: digo, que si mediante la proxîmidad del punto de distancia, la puesta en segunda fila se disminuyese una tercera parte del tamaño de la primera, la tercera no se disminuiría un quarto de la segunda; y las otras, mientras mas se alexasen de los ojos, irian variando menos la una de la otra. Lo mismo pues sucede en la Perspectiva aërea; porque si entre la fuerza de la primera

á

á la segunda figura hay un grado de diferencia, de la segunda á la tercera habrá menos, y siempre irá menguando, como vemos en los montes y en las ciudades vistas en distancia. Una cosa que se halla cerca de mi se diferencia infinitamente en fuerza de Clarobscuro y en tamaño de otra semejante que está una milla lexos; pero si se ve una ciudad lexos quince millas, una casa que esté otra milla mas allá se diferenciará casi nada de otra semejante que esté en la ciudad: y lo mismo sucederá con dos montes que se vean desde muy lexos. No creo necesario dar aqui una demostracion cientifica de esto, porque la experiencia basta, y es la que mas claramente demuestra la verdad.

La misma degradacion hay en la luz. Del primero al segundo objeto habrá, por exemplo, un grado de diferencia; del segundo al tercero en igual distancia habrá mucho menos; y del quarto y quinto menos y menos. La degradacion será mayor ó menor segun que el cuerpo luminoso estuviese mas cerca, ó mas lexos. Si está cercano, la degradacion será fuerte, porque los primeros objetos recibirán mucho mayor cantidad de rayos de luz, que no el segundo, y los demás siguientes; puesto que las líneas de los rayos se hacen siempre mas iguales, y de menor ángulo, segun se apartan del punto de vista: y quando el cuerpo luminoso está muy remoto, como sucede con el sol, entonces los rayos son casi paralelos, y se diferencian tan poco en toda la superficie del mundo iluminado á un mismo tiempo, que es imperceptible á nuestra vista.

En general dos son las razones por qué se apagan y pierden su fuerza las luces mas intensas: la una es la distancia del cuerpo luminoso; y la otra la distancia en que vemos las cosas. Quando se encuentran ambas circunstancias en un objeto, entonces queda muy débil de Clarobscuro el cuerpo que se quiere representar. Si está distante de la luz, y cerca de los ojos, la claridad general

ral será muy debil ; pero la superficie del objeto se verá determinada y viva : porque entonces, estando nuestros ojos vecinos , ven distintamente aquel punto de donde se explaya el cuerpo luminoso. Pero quando un objeto está cerca de la luz , y lexos de los ojos , la luz general será fuerte; bien que la fuerza del rayo luminoso estará esparcida y confundida en la masa del claro , á causa de que siendo esta un solo punto , se hace pequeñísimo en la distancia , y se pierde en el ayre antes que pueda volver á nuestros ojos. Lo mismo acontece con las sombras ; pues las de los cuerpos cercanos á la vista deben ser mas claras, y ellos aparecerán mas obscuros ; y en los parages donde no puede penetrar la luz serán las sombras mas fuertes y decididas. Al contrario, las sombras generales de los objetos distantes de los ojos deben ser mas opacas , y los parages mas fuertes y pequeños se deben confundir en la sombra general ; hasta que interponiendose cantidad de ayre, debilita la obscuridad de las sombras , y por fin tambien el color.

Conviene asimismo considerar que el Clarobscuro es aquella parte de la Pintura que explica las formas , y es el medio con que se hace que sobre una superficie llana é igual parezcan los cuerpos realzados y de relieve. Los cuerpos no pueden tener mas que tres géneros de formas , esto es , ó compuestos de superficies rectas , ó curvas , ó mezcladas de ambas. Las rectas no pueden ser mas que de una especie; pero las curvas pueden ser concavas , y convexâs : y las mixtas son las mas variadas. Con que si el arte de la luz y las sombras sirve para explicar las formas , es menester considerar que las líneas curvas no hacen ángulos : esto es, ninguna diversidad de grado de flexîon. El que quiera , pues , expresar con el Clarobscuro tales formas, debe observar que desde el pasage de la luz á la media tinta , y de ésta á la sombra , y de la sombra al reflexo no ha de haber ninguna diver-

versidad total de tintas ; sinó que ha de ser la degradacion imperceptible , mas ó menos, segun la naturaleza de la curva que representa. Los cuerpos angulosos , ó compuestos de líneas rectas , que es lo mismo , deben tener el Clarobscuro de tintas separadas , como lo es su forma, cuya superficie muda instantaneamente de direccion. Los cuerpos mixtos deberán tambien ser mixtos de estas razones de Clarobscuro.

§. IV.

Del Colorido.

El Colorido es aquella parte de la Pintura que sirve, no solo para representar simplemente las apariencias universales de los cuerpos que tienen color , sinó para hacer que el espectador conozca las qualidades de ellos y de sus partes : es á saber , si son tiernos , duros , húmedos , áridos , ó mezclados de otras qualidades. Los materiales del Colorido son los sobredichos cinco colores, blanco , amarillo, rojo, azul, y negro : y los segundos colores, ó primeras tintas mezcladas de aquellos , son , el dorado , el verde, el morado, el ceniciento , el pardo. Cada uno de estos últimos se compone de dos de los primeros; y si se añade el tercero , pierden la hermosura.

Tenemos dos géneros de colores que nos ha dado la Naturaleza, es á saber, los obscuros y transparentes ó diáfanos , y los claros ; y tambien tenemos algunos obscuros que son opacos , como la laca , el azul , el negro de marfil , y otros semejantes ; pero éstos nunca pueden llegar á la opacidad que se hace con los transparentes. La diferencia que hay entre un cuerpo transparente ó diáfano, y el opaco, es , que los rayos de la luz entran y pasan el cuerpo transparente , y no se quedan ni se reflexan sobre su superficie , como acontece á los opácos. El cuerpo mixto de partes opácas y diáfanas recibe los

ra-

rayos de la luz ; pero parte quedan sobre la superficie , y parte entran y visten todo el cuerpo de una porcion de luz , la qual entonces hace en dicho cuerpo diversos colores, segun se forman multiplicados ángulos de rayos de luz. Donde la superficie queda iluminada imperfectamente entrevemos por su transparencia aquellas partes internas , de las quales la luz no puede volver á nosotros , y nos parece opaca ; y al contrario , donde la superficie está privada de rayos de luz , vemos al través de aquella la luz que está esparcida dentro del cuerpo : y este efecto aumenta la vivacidad del color. Lo mismo sucede en la Pintura, pues quando un color claro se pone sutilmente sobre otro obscuro , le vuelve pardo ; y el color obscuro puesto sobre el claro, aumenta el brillante de éste : por cuyas razones un cuerpo semidiáfano nunca parece de color puro en la parte iluminada ; pero sí en aquella donde los rayos de la luz penetran dicho cuerpo , sin dexar la superficie iluminada.

Baxo estos principios conviene advertir , que para pintar carnes delicadas se deben usar mucho las tintas cárdenas : y que en una figura de tales carnes las tintas puras se deben solo emplear en los parages donde el pellejo está estirado sobre los huesos ; porque siendo estos cuerpos blancos en sí mismos , y el pellejo transparente , la luz traspasa , y la recibe el cuerpo que está debaxo. Quando la luz es muy fuerte en los parages donde debaxo del pellejo hay gordura consistente , tambien hace quasi tinta pura , tirando mas ó menos al verde , segun aquella gordura es mas húmeda en los sitios donde el pellejo blanco pasa por encima. En los parages húmedos las tintas parecen azuladas: y lo mismo sucede quando la sangre queda cubierta de una piel blanca , suficientemente gruesa para estorvar que la luz pase en tanta cantidad que pueda hacer parecer roja la materia de la sangre : porque ésta entonces hace la

fun-

funcion ú oficio de un cuerpo negro ; y el blanco , que pasa por encima , no siendo perfectamente denso , parece azul. Quando la sangre está solamente cubierta de una cutis transparente , entonces parece roja en la superficie : y quando la cutis está entretegida de venas sutilísimas en la superficie , ó quando semejante cutis pasa sobre parages húmedos, causa una tinta de color purpúreo ó morado.

De lo que hasta aqui he dicho se pueden sacar las razones de las diversas tintas que hay en el cuerpo humano , y ver quándo conviene observar esta variedad , con la qual se hace conocer la qualidad particular de cada parte. Se debe , pues , observar en general , que quando la última superficie es mas clara por su naturaleza que el cuerpo de debaxo , parece siempre la dicha superficie como si estuviese mezclada con partículas de tinieblas , esto es , negras. Al contrario , si la superficie es mas obscura por su tinta natural que el cuerpo que está debaxo , entonces hace las tintas mas puras y mas transparentes que las haría si tuviese debaxo un cuerpo de igual obscuridad. Las carnes que tengan mas gruesa la piel deben ser menos variadas ; porque la piel mas gruesa cubre mas perfectamente lo que tiene debaxo.

He prometido en el parrafo del Clarobscuro enseñar el modo de hacer parecer las sombras mas verdaderas que se hacen comunmente : y para ello empezaré aqui á hablar por el mismo orden de la Naturaleza , y de los colores de los cuerpos luminosos.

Lo que sea en sí misma la luz es una de aquellas cosas que están detrás de aquel velo que esconde á todos los hombres el conocimiento de los primeros principios. Nos contentarémos, pues, con hablar de sus efectos en el grado que los podemos comprender por la experiencia. Es verisímil que la luz no tenga color alguno;

pe-

pero como viene á nosotros atravesando otras materias intermedias, se coloréa ó tiñe por medio de las refracciones que hace de unos cuerpos á otros hasta llegar á nuestros ojos. Si la materia por la qual pasa, ó que la cerca, ó que está mezclada con ella, es sutíl, uniforme y poca, la luz es mas clara y menos teñida, y recibe con mas abundancia el primer grado de los colores, que es el amarillo, y con mayor abundancia el segundo, que es el dorado. Despues admite el rojo, hasta que recibe el azul, y se pierde en tinieblas. De estas razones vienen los colores diferentes de los cuerpos luminosos. Estos, sean como fueren, naturales ó artificiales, dan su color á los cuerpos que iluminan; y quantas mas veces se reflexan y quiebran los rayos de dicha luz, tanto mas aumentan su color. El ayre es la primera cosa que recibe la luz, y por eso debe precisamente teñirse del color de ella; y quanto mas grueso sea, mas se teñirá. Quando el Pintor observa bien esto, le aprovecha mucho para el concierto del quadro; pues le dá ocasion de suponer una tinta universal, que se mezcla con todos los colores, mas ó menos, segun la quantidad que querrá suponer de este ayre teñido puesto entre sus objetos. Debe tambien considerar que los reflexos, no solo llevan consigo el color del cuerpo primeramente iluminado, sino tambien parte del color de la luz: y esto tambien aprovecha para concertar el quadro, y es muy util para la disposicion de los colores de los ropages, de los quales hablaré adelante.

Dos son las razones porque vemos el color de un cuerpo: y sin exâminar ahora si los cuerpos son coloridos por naturaleza, ó por las formas sobre las quales el rayo de la luz hace tal apariencia, es menester que el Pintor considere cada cuerpo como si tuviese en sí mismo naturalmente aquel color que se ve en él. La ra-

razon que nos le hace visible es, porque el cuerpo recibe la luz, quiero decir, porque está puesto de manera que los rayos de la luz topan sobre la superficie, recibiendo ésta mayor luz quanto mas perpendicularmente caygan encima los rayos, y porque la luz que cae sobre él tal cuerpo puede volver por ángulo igual á nuestros ojos. El cuerpo que recibe la luz forma un espejo luminoso, el qual en el parage donde vemos la luz mas fuerte esparce mas rayos que tiñen al cuerpo de color semejante al de ellos mismos. Si el cuerpo que recibe la luz es diáfano y de superficie lisa, no vemos la luz mas que sobre un punto; pero si es áspero y poroso, vemos la luz esparcida, por las razones dichas en el párrafo del Clarobscuro. En aquella porosidad la luz se reverbera de una partícula en otra; y por esto vemos mas su propio color, que no el color de la luz. Donde el rayo de la luz cae en ángulo mínimo sobre el objeto se pierde parte del color del cuerpo, y se hace una tinta compuesta de tinieblas, y del color del cuerpo. Finalmente en los parages donde la luz pasa totalmente, porque no puede tocar en ellos, quedaría el cuerpo del todo negro si no hubiese luz esparcida en el ayre, ó si dicho cuerpo no recibiese otra luz reflexa. Esta última luz será, ó teñida del color del cuerpo luminoso, ó del cuerpo que causa el reflexo, mezclado con el color suyo propio, y con el color de la luz. Las mas profundas sombras deben ser del color de la tinta de la Harmonía general, porque se supone el ayre ya teñido de ella; y lo mismo se entiende de todo ropage, y de todos los demás cuerpos. El que quiera, pues, pintar bien las luces de los cuerpos como son, y principalmente las carnes, se ha de servir de colores opácos, y empastar bien su pintura, para que tenga un cuerpo apto á recibir la luz, y á volverla á los ojos.

He puesto los colores en el orden con que provienen

de la luz, empezando desde el blanco, al amarillo, al rojo, y al azul, hasta el negro. Aquellas materias, pues, que son de naturaleza apta á recibir la apariencia del blanco, ó del amarillo, es menester precisamente que tengan en sí parte de luz; ó que sean muy aptas á volver los rayos de la luz á nuestros ojos. Esto no puede suceder sinó mediante una quantidad de partículas espesas, compuestas, eterogéneas, sin intersticios seguidos, y privadas por estas razones de todo género de trasparencia; y así vemos que un vidrio, que es en sí mismo uniforme, y por eso trasparente, quando está molido y reducido á polvo finísimo no es ya trasparente, y tiene apariencia blanca; hasta que un cuerpo actualmente diáfano, como el aceyte, se mezcla con él: pues entonces le vuelve parte de su trasparencia á proporcion que el cuerpo oleoso que se introduce entre sus partículas es uniforme y diáfano, y se insinúa perfectamente entre las partes de la materia. Esta es en general la razon porque el aceyte da una cierta trasparencia á los colores, porque siendo un cuerpo húmedo que se insinúa y espesa sin exâlarse, quedan sus partículas entre los colores.

Un cuerpo es diáfano quando la luz pasa por él sin pararse sobre la superficie. Si un color es de naturaleza muy porosa, y de partículas pequeñísimas, de modo que entren muchas oleosas por una de la materia del color, éste se llama color xugoso; y se requiere gran cantidad de estos colores para hacer el mismo efecto que hace poco color de aquellos que llamamos *de cuerpo*: porque siendo éstos de su naturaleza mas compuestos ó densos, no se entremezcla tanto aceyte con ellos como con los xugosos, y la luz se detiene sobre tales cuerpos, y se reflexa á nuestros ojos. De lo dicho se infiere claramente en qué consiste la trasparencia de los colores, y que el pintar muy oleoso no puede menos de causar

da-

daño, porque los aceytes, pasando algun tiempo, se exâlan y secan, y al fin hacen comparecer el color que estaba debaxo embotado en la densidad del aceyte: tanto mas si al empezar un quadro nos servimos de colores ligeros y xugosos; lo que ha hecho perecer grande número de pinturas hermosas, como se ve en muchos quadros de la Escuela Veneciana, que fue la primera que introduxo el pintar muy oleoso, en particular Tintoreto. Esta misma desgracia han padecido tambien algunas obras bellísimas de los Caracis: y por lo mismo aconsejaría yo á los Pintores que se sirvan de imprimaciones muy claras, para evitar que se enegrezcan sus quadros. Asi vemos que lo hicieron Tiziano, Rubens y Wan-deyk, los quales quasi siempre pintaban ligerísimamente; pero se servian de imprimaciones claras; y por eso sus quadros se han conservado bien, y se han hecho mas brillantes que quizás lo eran al principio.

Es necesario, pues, empastar bien con colores poco oleosos, y limpiamente puestos, siguiendo la direccion propia de cada forma, toda la obra al principio, ó á la segunda vez que se vuelve á repasar un quadro: pues al bosquejar es quando se ha de atender á las masas principales, y al conjunto de la obra; y á la segunda vez ya puede ponerse mayor atencion en cada parte mas en particular; observando no obstante el mantener siempre al principio la obra de tintas muy caídas, tiernas, y armoniosas, esto es, cenicientas, para despues aumentar, reforzar, y avivar oportunamente los colores que mas se quiere que luzcan. Haciendo lo contrario es facil dar en estilo crudo. Al fin de la obra se pueden usar colores xugosos para hacer algunos retoques ligeros, y velar las sombras de los objetos mas cercanos á la vista: y esto aprovechará muchísimo tambien para hacer que las sombras parezcan verdaderas, por razon de que el color trasparente dexa pasar los rayos de la luz, de modo que

no se quedan sobre la superficie para reflexarse á nuestra vista ; y así no parece color iluminado , sinó verdadera sombra , aunque sea ligerísima. De esta manera se podrán distinguir dos sombras de diversas distancias , aunque sean del mismo grado de obscuridad , haciendo la mas cercana á nosotros de color xugoso y trasparente; y la sombra mas remota con colores opácos , que recibiendo luz , harán el efecto del ayre intermedio. Tambien se necesita poner cuidado en no hacer todos los cuerpos con colores xugosos ; porque aquellos cuerpos que en la Naturaleza son opacos , no se deben pintar con semejantes colores.

Resta que hablemos de cada color en particular , esto es , de la mudanza que reciben los colores mediante el Clarobscuro , y empezaré por el blanco.

El blanco en la luz queda blanco ; pues asi como la luz tiñe un paño ú objeto blanco, así teñirá tambien el blanco de la pintura. La segunda tinta debe ser de color un poco azulado , para hacer parecer la luz teñida del cuerpo luminoso. En la tercera tinta se debe mezclar el pardo un poco teñido del color del concierto general , obscureciendole en las sombras á proporcion ; pero los reflexos se harán del color de la luz duplicada. Procurese huir la necesidad de hacer las sombras mas obscuras de un paño blanco con otro color mas obscuro por su naturaleza. Esto se entienda en general ; porque hay algunas ocasiones en que es inevitable. Lo que digo de un paño blanco se entienda tambien de las carnes blancas , en las quales se deben mantener las sombras claras y brillantes : y como el blanco excluye igualmente los tres colores amarillo , rojo , y azul ; así sus sombras deben conservar su propio caracter , sin declinar á ninguno de dichos colores , quando no sea por razon evidente de algun reflexo. Esta regla es general para todos los cuerpos que se pintan , que siempre deben conser-

var

var en las sombras el mismo caracter, que tienen en la luz.

El amarillo es el color mas claro despues del blanco. Amarillo perfecto es el que no tira ni al verde, ni al dorado. Este color al instante que pierde parte de luz se destruye su hermosura, porque es brillante en sí mismo. Al contrario, en los reflexos de su propio color se hace vivísimo, porque recibe de buena gana la luz, y la rechaza fuertemente: pues la luz tira siempre á este color, y se aumentan las tintas en los reflexos.

El rojo es el color mas vivo, y el medio de todos los colores. El mas perfecto rojo es aquel que se aparta igualmente del dorado y morado. Este color se corrompe con facilidad en las luces y en las sombras; pero si se mezcla con luz amarilla la recibe facilmente. Es el color que dá mas golpe, y reverbera mas fuertemente de dia; pero de noche (mas abaxo diré las razones) sus sombras se hacen con facilidad fuertes, y reciben dificultosamente los reflexos de otro color.

El azul es el tercer color, y casi el último grado de la luz, porque se acerca á las tinieblas. Sus claros están ordinariamente manchados del color de la luz. Los reflexos de su propia materia son mas hermosos que sus claros, porque le dá gracia aquel poco de amarillo de la luz. Sus sombras son mas fuertes, bien que se manchan con facilidad, y reciben con la misma los reflexos de otros colores; pero no los dá á otros cuerpos, sinó es con luz muy fuerte. El negro hace apariencia de tinieblas en la Pintura; pero quando recibe luz se tiñe facilmente del color de ella; y en las sombras admite los reflexos de otro color.

§. V.

§. V.

De la Harmonía.

Del buen uso de los colores depende aquella parte de la Pintura que comunmente se suele llamar Harmonía, aunque, segun yo pienso, impropiamente.[1] La Harmonía pertenece á lo que tiene medida, sea de tiempo, de cantidad, de extension, ó de qualquiera cosa que pueda engendrar relacion de una parte con otra. Para hallar Harmonía en los colores sería menester determinar y dar un numero á cada color; lo que sería dificultosísimo, y quizás imposible: porque supuesto que se quisiesen numerar los grados de los ángulos de refraccion que el rayo de la luz forma en el prisma, vendria á ser un estudio dilatadísimo, y al mismo tiempo ageno de la Pintura, é inutil á los Pintores. Debe, pues, el Pintor considerar que lo que llamamos Harmonía no lo es propiamente, y que nos servimos de esta metafóra para llamar así lo que en nuestra Arte se dice en Italiano *accordo*, ó concordancia, la qual produce en la Pintura el mismo efecto que la Harmonía en la Música.

Supuesto que sea la Harmonía la que hace aquel efecto en la Música, que comunmente se la apropia, la dulzura y agudeza de los colores dependerá del efecto na-

1 Sin pretender oponerme á esta opinion de Mengs, yo creo que hay verdadera Harmonía en los colores. Un rayo de luz podrá hacer en nuestro nervio óptico una sensacion fuerte ó débil; y otro rayo podrá al mismo tiempo producir otra sensacion que valancee y modere la primera: de suerte, que qualquiera de estas dos sensaciones sería tal vez por sí sola desagradable, vibrando demasiado, ó demasiado poco nuestros organos; y juntas harán un efecto agradable, corrigiendo la una el exceso de la otra: asi como dos sonidos opuestos en una cierta proporcion producen una cosa grata al oido, que se llama propiamente Harmonia.

natural que causan en nuestros ojos, ó nervios ópticos. Los colores mas claros tienen mas fuerza que los obscuros, porque hiriendo en los nervios visuales los rayos luminosos que despiden, hacen en parte el mismo efecto que la luz directa, llenando de luz todo el interno del ojo, y causando por la demasiada fuerza una sensacion dolorosa en los ojos; cuyo efecto no hace el color obscuro, porque no reflexa con la misma fuerza todos los rayos de la luz. Siendo, pues, los colores claros los mas aptos para hacer sensacion en nuestros ojos, se deben emplear donde se quiere que el ojo de quien mira se detenga, y que repare y sienta que aquella es la parte que el Pintor ha querido indicar como principal y mas notable. Si la sensacion ha de ser dulce, como en los asuntos graciosos, es menester parar la vista de quien mira lo mas que se pueda en aquella sensacion, y hacérsela perder dulcemente: esto es, que desde el claro vaya pasando á las medias tintas, y no á los obscuros: de las medias tintas á los obscuros: y del obscuro al que lo es mas; pero no al obscurísimo. Al contrario, si el asunto fuese de su naturaleza áspero, lo debe ser tambien la eleccion de los efectos del quadro, obrando en razon inversa del antecedente.

Los colores puros y brillantes, que tienen mas fuerza que los caídos, se deben emplear en los parages mas nobles del quadro, y usarlos en mas ó menos cantidad, segun se quiere que sea el asunto vivo, dulce, triste, &c. Se puede apagar todo color con el blanco y con el negro, poniendole de modo que queden pocas partes iluminadas; porque en las sombras cada color se disminuye y vuelve tenebroso. El color rojo queda siempre áspero quando se usa puro, sinó es en algun terciopelo de color xugoso que apague la crudeza, haciendo que los rayos de la luz no vuelvan con tanta fuerza á los ojos.

Es menester además que el Pintor observe de qué na-

naturaleza es el color del conjunto general; porque supuesto que sea rojizo, el color rojo se podrá emplear en las figuras del segundo y tercer plano; y el color azul se deberá poner en aquellos parages mas próxîmos á los ojos: y con el mismo raciocinio se podrá proceder en los casos que la tinta general sea diversa. Rara vez, sin embargo, se hace roja la harmonía general, porque este color es el que mas reflexa sobre los otros. De los colores mixtos el dorado es el mas crudo, porque se compone del color mas claro y del mas puro. El verde es el mas gracioso, componiendose del color mas claro y del mas obscuro; por lo que mueve los nervios de los ojos sin cansarlos. El morado es el mas fuerte de los mixtos, porque se compone del mas puro y del mas tenebroso, y por eso hace una sensacion lúgubre.

De lo dicho se puede inferir con facilidad el modo de variar infinitamente los colores, y de emplearlos con razon. Dexo de estenderme huyendo la superfluidad, y digo solamente, que para hacer mas facil el modo de arreglar el equilibrio de los colores en un quadro, segun el caracter que se le quiere dar, debe considerarse lo que al principio dixe de los cinco géneros de materiales que tenemos para expresar todos los objetos que la Naturaleza nos presenta, que son los cinco colores. De éstos hay dos brillantes, dos obscuros, y uno medio, que he llamado el mas puro, porque no pertenece ni á luz, ni á tinieblas, reflexando y recibiendo igualmente lo uno y lo otro, esto es, luz y tinieblas. De estos materiales se sirve el Pintor; y empleando mas ó menos los unos y los otros, expresa distintos caractéres, por las diversas sensaciones que causan en nuestros ojos. Si el Pintor hiciese un quadro de simple blanco y negro resultaría un conjunto muerto, porque sería uniforme, á causa de que asi el blanco como el negro excluyen qualquiera otro color, uno en luz, y otro en tinieblas; pero si de estos dos se

sir-

sirviese proporcionalmente segun la idéa que quiere hacer comprensible, usando ya de mas blanco, ya de mas negro, ó ya de mas media tinta, hará, no obstante la uniformidad del caracter de estos dos colores, una sensacion variada. Acercando los dos extremos será fuerte y áspera: poniendo entre uno y otro grande interválo de medias tintas será mas dulce: colocando siempre cada grado junto al mas próxîmo, y diferenciandole solamente quanto baste para distinguir los objetos, será dulcísima: separando los claros en masa de los otros claros, y los obscuros de los otros obscuros, vendrá á hacer una obra magestuosa, y grandiosa: y por fin, adaptando así, y mezclando infinitamente estos medios, podrá excitar sensacion viva, muerta, fuerte, dulce, cruda, tierna, ó qualquiera otra que quisiere hacer sentir á los espectadores. Si á esto se añadiesen con las mismas razones los demás colores, podrá el Pintor aumentar con ellos infinitamente la significacion y los sentimientos que quisiere producir; pero es menester que huya de repetir muchas veces las mismas luces y los mismos obscuros en fuerza y en tamaño, y que procure evitar los extremos, y atenerse siempre á la verdad y á la verisimilitud, acordandose que el Clarobscuro es la base de aquella parte de la Pintura que comunmente se llama Harmonía; y que los colores no son mas que tonos que caracterizan las especies de los cuerpos, debiendo emplearlos con razon uniforme al caracter general, y al Clarobscuro.

En el uso de los colores es necesario tambien observar el equilibrio de ellos mismos, para emplearlos con gracia, y que se acompañen bien. Los colores propiamente hablando son tres, amarillo, rojo y azul, los quales nunca se han de poner en obra cada uno de por sí; y en caso que ocurra emplear alguno de ellos puro, se buscará manera de poner otro de dos mixtos: como por exemplo, si se emplea el amarillo puro, se acompañará

con el morado; porque este es el producto del rojo y del azul mezclados. Usando el rojo puro, se añadirá por la misma razon el verde, que es la mezcla del azul y del amarillo. Pero el amarillo y rojo mezclados, que forman el tercer mixto, es dificil emplearle con acierto, porque es demasiado vivo, por las razones sobredichas: y así es menester añadirle ó acompañarle con el azul. Estos colores, empleados segun el modo referido en mayor ó menor cantidad, servirán para dar el caracter á la cosa que se quiere representar; pero debe observarse, que de los colores puros, ó muy vivos, siempre conviene poner poco en un quadro. Todos los colores se pueden acordar mediante el blanco y el negro, pues el blanco les quita la aspereza y los hace tiernos, y el negro los apaga y los empuerca: y aun los colores compuestos de dos de los primitivos se pueden suavizar y apagar con un poco del tercer color primitivo. Lo que he dicho aqui sirve, no solamente para hacer los ropages, sinó tambien las carnes y campos, empezando á arreglarse siempre segun la parte principal, y acordando las otras partes con ella.

§. VI.

Continuacion de la Harmonía y Colorido.

La Harmonía en la Pintura es aquel efecto que gusta á los ojos, como la Harmonía de la Música gusta á los oidos. He hablado en el parrafo antecedente de los cinco colores, apartandome en esto de los físicos Newtonianos, segun cuyos principios son siete, por haber creído mas propio hablar segun lo que me ha enseñado la experiencia y la práctica de mi profesion: y asi digo que los colores principales son tres, amarillo, rojo, y azul. El color de aurora, ó naranjado, se compone de amarillo y rojo; el de violeta ó púrpura, de rojo y azul; y el verde, de amari-

rillo y azul: de que se infiere que estos son tintas, y no colores.

El blanco y negro son siempre necesarios para hacer los tres colores mas claros ó mas obscuros; pues de otra manera no bastarian estos para componer la variedad que pide una obra de Pintura; al modo que no se podria tocar en el clave una sonata en una sola octava: y asi el blanco, y el negro sirven para hacer que la Harmonía sea mas graciosa, ó mas grave. A fin de lograr Harmonía directa en un quadro es menester que el Pintor le disponga de suerte que haya en él de todos los colores en igual cantidad, sean simples ó mezclados: y toda la dificultad para componer una obra de gusto, grande, y hermosa, consiste en saber hallar los parages donde conviene colocar dichos colores.

La Harmonía general de un quadro se ha de arreglar siempre segun la tinta general que le dá la luz. Si fuere, por exemplo, iluminado con la luz del sol, será necesario mantener la Harmonía en el tono de esta luz, que es amarilla; porque teñirá de su color todas las cosas que ilumine directamente. Las que no ilumine directamente serán iluminadas con el reflexo de las otras que reciben la luz de dicho cuerpo luminoso; y el color de ellas ya no será simple, porque el ayre interpuesto estará todo teñido de la luz general. De la misma manera las cosas que se disminuyen por degradacion, y que se pierden en el ayre, se pierden en el mismo tono, porque todos los corpúsculos del ayre interpuesto están teñidos del mismo color. Las sombras participarán de la misma tinta por dos razones: la primera, porque no hay sombra que no sea reflexa, y á no serlo sería perfecta tiniebla, esto es, negro puro y sin algun color: y la segunda, porque aun quando esto pudiera acontecer, sería preciso que la tiniebla participáse mas ó menos del tono general; pues el ayre que pasa entre los ojos del

que mira, y el objeto que se vé, forma una especie de velo del tono de la Harmonia general.

De la misma suerte, quando un quadro ha de representar objetos iluminados del dia sin sol, ó de la luz del ayre puro de alguna ventana puesta al norte, la Harmonía será azul, y ha de tener las mismas reglas arriba dichas: y asi deberá procederse con las demás luces, ya sean de aurora, de ocaso, &c. En todas las Harmonías es menester precisamente observar quáles colores son los mas opuestos á los tonos de ella, y poner los tales colores en el primer término del quadro, porque asi parecerán mas adelante, y mas separados; pero esto se entiende uniendolos con los otros por su misma degradacion, como he dicho arriba: y asi el color que estuviere mas acorde con la Harmonía general se debe poner en el ultimo plano, pues de este modo se perderá por sí mismo en el total.

Para disponer esto es menester que el Pintor haga particular estudio sobre la dignidad y qualidad de los colores, pues asi entenderá que quando, por exemplo, digo que el amarillo es un color luminoso por su naturaleza, quiero significar que debe colocarle donde se desea que la luz brille, segun las reglas que daré luego. El color obscuro es mas propio que el de la luz para ponerle en primer termino; pues aunque es cierto que el ayre ilumina todos los colores sombríos, se puede entender que el Pintor supuso que entre sus ojos y el objeto obscuro que representaba habia poco ayre que le pudiese iluminar. Pero en quanto á la luz, no es posible demostrarla con tanta evidencia; porque en Pintura se reduce á un color claro, que siempre es debilisimo en comparacion de la luz natural. Por esto los Artífices hábiles siempre han hecho en la parte anterior de sus quadros alguna masa obscura en el primer plano.

El rojo es el color mas vivo, y al mismo tiempo el me-

menos fino , pues por su naturaleza no tiene conexîon ni con la luz , ni con las tinieblas ; pero admite lo uno y lo otro , perdiendo de su pureza. Es menester colocarle en las partes que se quiere sean mas sobresalientes y adelantadas ; porque segun su naturaleza no se puede meter muy atrás, sinó se mezcla con el violeta ó naranjado. Si se quiere colocar en la parte luminosa del quadro, se podrá hacer sin mezclarle con el blanco ; pues de otro modo siempre parecerá opáco y ordinario.

El azul, que es opáco por su naturaleza , se ha de colocar en los parages obscuros de la composicion; y entonces guardarse de mezclarle con el blanco , porque esta mezcla formaría siempre un color de ayre , que en vez de hacerle adelantar , le atrasaría , y se perdería la fuerza de su qualidad.

El naranjado por las mismas razones se puede emplear en los parages luminosos y adelantados.

El verde es el color mas dulce, porque se compone de un color luminoso y otro tenebroso ; y por esto forma una media tinta muy agradable.

Los dos extremos , es á saber, blanco y negro, luz y sombra,se emplean de la misma manera el uno y el otro; porque son los que aniquilan todos los colores , no teniendo ellos ninguno. Por esta razon pueden servir al artífice reflexîvo para acordar los colores mas contrarios , como lo hicieron muchos que pudiera traer por exemplo ; pero me contentaré con dos de los mas excelentes. Rembrand acordó con las sombras los colores mas imcompatibles, no dexando iluminado mas que un parage de ellos , y separando los unos de los otros. Quando la composicion le obligaba á acercarlos , iluminaba artificiosamente el uno , y obscurecia el otro ; porque si los hubiera puesto juntos , no habrian representado mas que luz y sombra , segun las reglas del Clarobscuro. Al contrario Barochio , introduxo en sus

sus quadros una amable Harmonía, habiendo iluminado todos los colores con el blanco, por medio del qual hacía que perdiesen su vigor, acordaba los mas encontrados, y conseguía que su quadro formase un Clarobscuro muy realzado y bien compuesto. Enfin, para dar idéa de los gustos de estos dos Pintores, digo que Rembrand pintó sus asuntos como si los hubiese visto en una cueva, donde no entrase mas que un pequeño rayo de sol que alegrase su Harmonía, sin iluminar mas que lo necesario para distinguir poco mas ó menos los colores el uno del otro. Barochio al contrario, parece que habia visto suceder sus historias en el ayre ó en las nubes, donde entre luz y reflexos no quedaba quasi ninguna sombra, y por la abundancia del claro formaba un quadro resplandeciente.

Segun yo creo, los Pintores juiciosos deben usar los dos gustos diferentes, cada uno en su ocasion; pero de los dos extremos, hallo que Rembrand vale mas que Barochio: porque su gusto se puede hallar en la Naturaleza; y el de Barochio es puramente imaginario. Aún lo que se finge se ha de fundar en la verdad: pues como dice el Poeta Filósofo.

Ficta voluptatis causa sint proxima veris.

He dicho que con tres colores se forman todas las tintas. Los colores puros son mas dignos y de mas vigor que los mixtos, y por esto es menester colocarlos en el parage que se quiere hacer mas visible, y mas sobresaliente de la obra; y guardarse de ponerlos en el fondo del quadro, ni de un grupo. Dos colores puros juntos nunca se conforman bien; porque como qualquiera hermosura no es mas que una variedad de cosas unidas, por consiguiente en dos colores puros es menester un tercero para unirlos; pues sin esto habria variedad, pero no union. Tres colores simples jamás harán un efecto perfectamente agradable; pero sin embargo serán menos desagradables que dos solos.

Es-

Esto se entienda en general de los colores que tienen el mismo grado de fuerza y de pureza; pues ya he dicho arriba que haciendo una cosa toda clara, y otra toda obscura con el blanco y con el negro, formarán Clarobscuro, pero no Harmonía.

A fin de ligar bien los colores conviene observar que de tres se han de mezclar dos para hacer una composicion; y el tercero se dexará puro: por cuyo medio habrá union y variedad. Si fuere menester emplear dos solos, se mezclará con ellos el tercero. Por exemplo, el color de violeta y el amarillo harán siempre bien juntos si se carga de azul el color de violeta: y si se pone el rojo muy cargado con el amarillo se procurará que éste sea verdoso. El rojo y verde juntos harán igualmente bien. El azul y naranjado asimismo podrán emplearse; pero es preciso observar que el rojo y el amarillo son demasiado vivos en comparacion del azul, que es quasi obscuro, y que por esto siempre será necesario baxar la viveza del naranjado para equilibrar la sombra del azul. Por la misma razon el azul un poco verdoso, y el bermellon, que forman una especie de color de aurora, van muy bien juntos. Con estas reglas se pueden altevar sabiamente todos los colores, de modo que no parezcan crudos ni duros: y se deberá entender que en ellas no solo se comprenden los ropages, y demás cosas teñidas; sinó tambien los fondos ó campos, y las carnes.

Encargo á los Pintores que decidan y acaven siempre las cosas principales antes que todas las demás, y que se hagan cargo de que las reglas han de servir para explicar lo hermoso de la Naturaleza, y no para hacer lo contrario. Tambien les recomiendo lean y estudien bien la historia del asunto que han de representar, para saber quándo aconteció, y qué parage, qué tiempo, qué dia, qué luz, qué personas, qué objetos ha de poner en su escena. Sería muy impropio que pintase un Rey con ro-

ropages viejos y rotos, de color ordinario, ó muy mezclados de colorines, como vestido de arlequin. Tambien lo sería pintar una muchacha con ropage obscuro: un niño con colores fuertes: un Héroe con color de rosa; ó un Filósofo con vestidos rozagantes de estofas vivas, y de colores xugosos y transparentes. Enfin, sería muy impropio pintar un concilio y fiesta de los Dioses imitando el colorido de Rembrand; como sería absurdo representar á Enéas en el infierno con el de Barochio: porque un asunto melancólico debe inspirar tristeza á quien le mira, y por consiguiente no ha de estar compuesto de colores vivos y alegres: las oposiciones se han de hacer con colores simples y obscuros: la luz no ha de parecer de dia alegre, ni de harmonía agradable: y los claros se han de concentrar en un solo parage, y no han de ser muchos ni esparcidos, como diré en otro lugar.

§. VII.

De la Composicion.

La Composicion necesita de muchas cosas. En primer lugar es menester que un Pintor sepa imaginarla bien, despues de haber leído muchas veces el asunto hasta saberle de memoria. No debe contentarse con saber solo el pasage suelto que ha de representar; es preciso que estudie la historia entera para conocer los caractéres del alma de todas las personas que han de intervenir. Esto no se puede saber si no se exâmina toda su vida, para juzgar con que ánimo se hizo lo que se representa: porque un hombre indigno puede hacer una buena accion; pero el Pintor quando la represente debe procurar que sin embargo se entrevea el caracter de la persona, ya en su figura ó fisonomía, ó ya mostrando la razon que la hace obrar. Es preciso tambien transferirse al tiempo, al lugar,

y á las costumbres de las gentes que se quieren representar, y darles los vestidos propios de la nacion y del siglo en que vivieron; y en caso que no se puedan hallar monumentos ó libros que lo digan, debe procurarse conocer las naciones de quienes recibieron sus costumbres, sus leyes, sus armas, &c; ó á lo menos las naciones remotas ó cercanas de quienes tomaron las modas, como los Griegos de los Egipcios, y los Romanos de los Griegos. Se han de leer los Autores que dan noticia de sus pasiones mas principales, á fin de formar verdadera idéa de las personas: y en alguna ocasion tambien se puede sacar utilidad de las costumbres presentes; porque todas las naciones en general convienen en lo principal de la naturaleza humana, y pocas veces se diferencian enteramente, cotejando estas costumbres con las de los antiguos que menos se apartaron de ellas.

Es necesario igualmente denotar el país por sus producciones, árboles, rios, mar, &c; ó por sus edificios ó su gusto en las Artes; pues sería desatino poner el Apolo de Belvedere en un edificio de Babilonia, un templo Dórico en una historia de los antiguos Reyes de Castilla, ó una figura vestida á la moderna en un martirio de un Santo que se hizo mil y quinientos años antes.

Asimismo se ha de atender al sitio particular para imaginar bien la luz del parage que conviene al asunto: y si fuere cerrado, los muebles y la arquitectura interior han de ser los que le corresponden. Generalmente se han de considerar las variedades que ha habido en el mundo: pues el tiempo de Caín ó de Enoch no fue del todo el mismo que el nuestro; ni entonces se fabricaba con el Orden compuesto, ni se usaban el adorno ni el luxô. Por fin se debe saber en qué siglos fueron inventadas las Artes y las Ciencias, ó quándo se introduxeron en un país, quándo florecieron y gozaron del mas alto punto de perfeccion, y quándo comenzaron á de-

caer, hasta llegar á la barbarie, para executar lo que pertenece á cada tiempo.

Hablemos ahora directamente de las reglas de Composicion de la figura. Las reglas que se han de observar en cada figura son principalmente el contraste ó contraposicion de los miembros, la expresion, conveniencia, calidad, y edad de las personas. El contraste, ó contraposicion de miembros, consiste en que si se hace adelantar un brazo, debe retroceder la pierna del mismo lado; y el otro brazo ha de retroceder tambien, y la pierna del mismo lado se debe adelantar. Los dos brazos no deben abanzarse igualmente, porque no se pueden hacer retroceder las dos piernas, sin que cayga la figura. La cabeza se debe inclinar ácia donde el brazo esté levantado, y volverse á la parte donde la mano esté mas abanzada. Si es una figura plantada, el tovillo interior del pie sobre quien se tiene ha de corresponder al hoyuelo de la garganta, como explicaré en otro lugar.

Ningun miembro ha de formar ángulo recto; ni jamás dos miembros han de ser paralelos uno á otro. Nunca una mano ha de estar del todo enfrente de la otra: ningun extremo ha de formar línea perpendicular, ni orizontal con otro: ni ha de haber un pie y dos manos, ni dos pies y una mano, que formen línea recta; porque esto sería un grande error.

El grupo es un conjunto de muchas figuras, que todas hacen union entre sí. Se ha de componer de número impar, como 3, 5, 7, &c. De todos los números pares aquellos que se componen de dos nones son los mas tolerables; pero los pares dobles nunca se pueden usar con gracia. Los del primer orden son v. gr. 6, 10, 14, &c. y los otros, 4, 8, 12, &c. Qualquier grupo ha de figurar una pirámide, y al mismo tiempo ha de tener forma redonda lo mas que se pueda en su relieve. Las masas mayores deben estar en el medio del gru-

grupo, procurando siempre poner las partes pequeñas á la orilla, para hacer que los grupos sean mas agradables y ligeros. Tambien es menester dar la profundidad proporcionada á la anchura del grupo: quiero decir, que no estén las figuras en fila, porque esto les dará un ayre mas agradable, por la variedad de los tamaños de las figuras, y por los juegos y accidentes de Clarobscuro que se encuentran siempre en semejantes casos. Asimismo se ha de observar lo que he dicho arriba, que nunca haya muchas extremidades en líneas rectas, ya sean orizontales, perpendiculares, ú obliquas: que ninguna cabeza se encuentre orizontal ni perpendicularmente con otra: que ningun extremo, como cabeza, manos y pies puedan formar figura regular, como triángulo, quadro, pentágono, &c. que nunca dichos miembros estén á distancia igual entre sí, ni se vean dos brazos, dos piernas de una misma figura en escorzo igual: que ningun miembro esté repetido, y si se muestra la parte exterior de la mano derecha, se procure manifestar la palma de la izquierda: y finalmente, que siempre se procure mostrar las partes mas hermosas, que son en general todas las junturas, como el cuello, espaldas, codo, pulso, el lado ó hijar, las rodillas, tovillos, espinazo y el pecho. Estas partes son preferibles por dos razones diversas: unas, porque en los extremos se puede mostrar mucha ciencia y expresion; y otras, como la espalda y el pecho del hombre, porque son las mas grandes y mas bellas para unir en un grupo gran masa de un mismo color agradable, como lo es el de las carnes, y para dar un gustoso descanso á los ojos, sea en claro ó sea en obscuro. En las mugeres qualquiera parte desnuda, sea posterior ó anterior, es muy grata á la vista, exceptuando las que la decencia manda ocultar: pero no obstante se debe saber, que ocultando algunas partes con artificio, se aumenta la hermosura y gracia, siendo cierto que un pecho que no es-

está enteramente descubierto parece mucho mejor; y lo mismo sucede con otras partes, que escondiendolas tienen mas gracia que si se viesen enteramente. Por esta razon los que pinten alguna desnudez mas descubierta de lo honesto, podrán excitar lubricidad en los que la vean; pero no adquirirán mayor estimacion: porque el Arte no depende de estas cosas. Las razones porque las mugeres desnudas en la Pintura gustan mas que los hombres son dos: la una, porque su colorido es mas agradable, y el Clarobscuro parece mas redondo, y por consiguiente las masas son mas graciosas; de lo qual proviene tambien que siempre parecerá mejor un joven hermoso, que un hombre robusto: y la otra, porque es mas facil ver mugeres desnudas pintadas que naturales: y asi parecen mas ideales que los cuerpos de los hombres, que somos dueños de verlos quando queramos.

Si fuere necesario poner varios grupos juntos se observará la misma regla que he dado para un grupo de figuras de número impar: esto es, que tambien deberán ser nones. Pero en caso que este número de grupos, ó pirámides, no tenga lugar, por no ser el quadro bastante ancho, se podrá hacer uno entero, y dos medios á los lados, procurando guardar la ley que he dicho de la profundidad y número de las figuras. La principal de ellas debe estar siempre en el grupo de enmedio; y si hay muchas igualmente principales, se procurará ponerlas todas ácia el medio, colocandolas siempre en el segundo plano, y nunca en el primero, para que se vean rodeadas de otros objetos, y se pueda hacer que resalten entre todos, valiendose á este fin del Clarobscuro y la Perspectiva. Tambien es menester que la Composicion en general haga siempre semicírculo, sea cóncavo ó convexô; porque en ambas maneras se puede colocar cómodamente lo principal y mas brillante enmedio.

Generalmente se deberá poner cuidado en la varie-

dad;

dad : esto es, en demostrar todas las partes mas hermosas del asunto y de las figuras ; pero sin contraer el vicio de demostrar siempre ciertas partes , y esconder otras. La variedad es cosa esencialísima , y para lograrla repito que se ha de procurar mostrar todas las partes mas hermosas del asunto en general , y de cada figura en particular ; pero sin caer en el vicio opuesto. Quando se pueda convendrá poner en la Composicion personas de todos sexôs y edades , porque esto producirá una agradable variedad en expresion y en accion. Finalmente se cuidará de que haya simetría y equilibrio entre una y otra parte del quadro ; pero sin poner peso sobre peso , ni peso contra peso en linea orizontal ó perpendicular.

§. VIII.

De la Gracia.

La Gracia en Pintura es una cosa quasi imposible de definir : por lo que solamente hablaré de ella describiendo los efectos que produce en el Arte. Es cierto que no consiste en los colores , ni en las formas , ni en el Clarobscuro , tomada cada cosa de estas de por sí , sinó en todas juntas ; pero qualquiera de ellas que falte no puede haber Gracia. Muchos la confunden con la Belleza, pero ésta no es mas que una parte de ella que reside en las formas. Otros la colocan en la Harmonía con la misma equivocacion ; porque ésta solo tiene conexîon con los colores , y es la última parte , pues necesita del Clarobscuro para hacerse visible. Tampoco en el Clarobscuro reside la Gracia ; porque la funcion principal de éste es mostrar la redondez ó relieve de los cuerpos. Sin embargo de esto conocemos que sin las tres cosas referidas no puede haber Gracia en Pintura , y mucho menos sin la variedad ; pues vemos que por bella que sea una

co-

cosa, si es uniforme, no tiene Gracia: y así la Belleza es una qualidad subordinada á la Gracia.

La Gracia, pues, en Pintura, segun yo la concivo, es de dos especies: una natural y simple, y otra compuesta. La de la primera especie se puede hallar en todas las cosas, y confina con la Belleza. La otra es aquella que resulta de la union de varias cosas que en sí tienen Gracia natural, y forman con dicha union una tercera cosa que no es Belleza ni Harmonía, y que nos encanta, reduciendo todas las demás á partes accesorias.

No quiero hablar mas de su sér; y pasaré á decir como el Pintor podrá adquirirla. Todas las cosas que se pueden pintar tienen forma y color, y por consiguiente Clarobscuro, esto es, luz y sombra. Para representarlas, pues, graciosamente es necesario dar á cada una de estas partes mucha variedad en sí mismas; pero sin poner igual variedad en cada una de ellas: porque entonces dexaría de ser variedad, y faltaría el fundamento á la Gracia.

Esto se podrá demostrar dibuxando un simple contorno, ó una simple letra; pues variandola en fuerza y en delicadeza podrá tener una Gracia que no tiene en su forma; y le faltará Gracia escribiendola de bella forma, pero de linea igual en fuerza y en grueso. Por consiguiente su Gracia consiste principalmente en la variedad.

Por razon de ésta nos dan tambien gusto las cosas nuevas; y en acostumbrandonos á ellas ya no nos deleytan tanto, perdiendo el mérito de la variedad. En esto consiste que los viejos son menos sensibles al placer: porque rara es la cosa que ya no han visto; y asi no hallan variedad, y por conseqüencia tampoco placer en lo que ya conocen.

Para poner, pues, esta Gracia en la Pintura, y despertar con ella nuestros sentidos, es necesario presentar variedad á los ojos; pues con ella se dará al espectador el placer de la novedad, haciendole olvidar una cosa

con

con otra, quitandole el disgusto que causa la continuacion, y haciendole reparar lo mas reparable entre la misma variedad: como vemos que sucede en un ramo de flores, en el qual una rosa, por exemplo, se distingue entre otras muchas flores pequeñas; y éstas por un momento hacen olvidar la grande, pasando los ojos de unas á otras, y gozando siempre el deleyte de la novedad, por la variedad de diferentes cosas, que cada una de por sí tiene su Gracia natural.

Ahora explicaré en qué consiste la Gracia de cada parte de la Pintura separadamente.

§. IX.

De la Gracia en el Contorno.

La Gracia del contorno consiste en aquello que llamamos Elegancia, que es la facilidad unida á la variedad de las formas. Esta Elegancia se puede hallar aun donde no hay correccion; porque la correccion corresponde á la Belleza, y la Elegancia á la Gracia.

Para explicar esto citaré el exemplo de tres Pintores famosos, Corregio, Caravagio y Rubens, los quales están en igual grado distantes entre sí de la rigurosa Belleza, ó á lo menos de la correccion; y en quanto á la Gracia y la Elegancia distan infinitamente. Caravagio no tenia variedad ni correccion; y por eso su diseño no vale nada. Rubens carecia de toda correccion y Belleza, pero tenia mas variedad que Caravagio, por lo que es mas llevadero. Corregio, no obstante que tuviese alguna descorreccion, poseia tal variedad, Elegancia y Gracia, que hacen olvidar aquel defecto; y con estas prendas produxo un gusto particular de Diseño, que sería el mas noble y hermoso, sinó pecara un poco en uniforme ó amanerado: y esta parte fue la que mas tomaron

ron de él los Caracis.

Conviene, pues, separar en el Diseño la Elegancia de la Gracia: porque ésta consiste en la union de la Elegancia con la variedad; y qualquiera de las dos cosas que falte ya no se podrá llamar Gracia. La Elegancia consiste en huir todos los extremos en las formas, y en un cierto equilibrio entre los contornos cóncavos y convexôs. Rubens abusó de las líneas convexâs, que hacen pesadas y ordinarias las formas. Corregio al contrario, unió los contornos cóncavos y convexôs con tal proporcion, que consiguió la suma Elegancia y ligereza. Caraci, imitandole, no supo mantener dicho equilibrio, y se inclinó demasiado á los convexôs.

Todas estas observaciones se pueden hacer sobre las Estatuas antiguas, y sin salir del Palacio Farnese, considerando el diferente gusto que hay entre el famoso Hercules de Glicon, y el otro que está á su lado; y entre las partes originales del primero, y las que han sido restauradas modernamente. La misma observacion se puede hacer en la Flora y en el Cómodo del mismo Palacio, que tienen la propia falta de Elegancia. El Hercules, que es del gusto sublime, no obstante su tamaño y fuerza, parece ligerisimo mirado de lexos; y las otras Estatuas, sin embargo de ser mucho menos gruesas, parecen pesadas y ordinarias. Esta misma reflexîon se puede repetir viendo las demas Estatuas de primer órden, como el Apolo, el Laocoonte, &c.; y se conocerá la diferencia que hay entre el gusto Griego, y el que llamamos Romano: porque en éste siempre se halla una especie de dureza y falta de Elegancia.

Si Dominiquino hubiese poseído esta parte, sería excelentisimo; pero la falta de elégancia le daña mucho. Rafael habria sido elegante en sumo grado, si se hubiese mantenido un poco mas redondo, esto es, si en algunas partes no hubiese alargado en demasia las líneas

rectas ; pero en la proporcion de la variedad de líneas fue excelentísimo ; y sinó fuera por aquella imperfeccion, habria igualado á los Antiguos del primer órden. Del mismo origen proviene que fue menos felíz en las figuras delicadas de mugeres y niños ; y al contrario , admirable en las de naturaleza nerviosa , como viejos , Filosofos, Apóstoles , &c. ; pero quando quería ser gracioso , caía en lo redondo y en lo chato. Miguel Angel no debe ser citado en este punto de la Elegancia , porque no la conoció ; y como los que le han pretendido imitar son aún mas defectuosos que él en esta parte , es inutil hacer mencion de ellos. Se debe tener por regla general, que sin variedad no hay Elegancia; y así, aunque haya redondez , si esto no se equilibra con las demas formas , no se conseguirá el intento : y este es el defecto capital de Rubens. En suma , qualquiera forma que sea , si se repite demasiado, destruye la Elegancia ; y al contrario, se conseguirá cambiando las formas antes que estén perfectamente definidas : pues si se hacen acabadas, podrán tener variedad, pero no elegancia. Por esta razon, habiendose de hacer , por exemplo , una forma redonda , convendrá torcer un poco la curba antes de acabar el medio círculo , y terminarla haciendo un ángulo obtuso. En la naturaleza que sirve al Pintor nada hay perfectamente redondo ni quadrado, y todo es una alternativa continua de figuras. Las demas circunstancias que corresponden á los contornos pertenecen á la Composicion , en cuyo Artículo hablaré de ellas.

§. X.

De la Gracia en el Clarobscuro.

Ya he dicho arriba que la Gracia consiste en la elegante variedad ; por lo que ahora , sin detenerme mas en

esto, diré como se ha de buscar en el Clarobscuro. Tambien he dicho que en el Clarobscuro ha de haber masas de luz y de sombras, y que éstas deben ser diferentes en fuerza y en tamaño. Haciendolo así producirán variedad, y por consiguiente Gracia. Pero no obstante conviene hablar algo mas por menor de estas cosas.

Cuidese, pues, de escoger un claro principal, y éste pongase en aquel sitio que se quiere hacer mas reparable y mas brillante: procurese que en todo el quadro no haya otro semejante, ni de igual fuerza; y haciendo con las sombras lo mismo, se conseguirá mucha Gracia en lo general de la obra.

Hecho esto, distribuyanse las medias tintas en diferentes grados, de modo que sirvan para hacer sobresalir los dos extremos mayores sobredichos; cuidando de no dexarse llevar de un cierto falso Clarobscuro brillante que ha engañado á muchos Pintores, por el gran relieve y fuerza que dá á las cosas, y consiste en hacer oposiciones violentas, poniendo dos extremos juntos, como el mayor claro y el mayor obscuro; porque esto destruye la Gracia, y el efecto de las medias tintas, y lo que es mas, hace perder la del mismo Colorido. He dicho varias veces que los dos extremos de blanco y negro no son verdaderos colores: y para dar Gracia á un quadro es menester que todas las cosas que hay en él sean visibles mas ó menos, á fin de que haya perfecta variedad, que es en lo que consiste la Gracia; y esto no se consigue sin gran cuidado en la degradacion de claros y obscuros.

Es necesario observar tambien el valor de los colores, como se ha dicho en el párrafo del Colorido; pues siendo todo lo claro mucho mas agradable que lo obscuro, no se debe destruir la Gracia de un semblante, ó de un paño claro, oponiendole un fuerte obscuro, con la mira de darle mas fuerza, como hacian por lo regular Guercino

y

y otros varios. Conviene, pues, conservar á cada cosa su caracter y valor ; y aun á la carne clara darle sombras correspondientes , y por fondo cosas aun mas degradadas ; conservando así la union con la variedad : pues sería ridículo hacer un vestido blanco con las sombras todas negras , no pudiendo aquel color mudar su naturaleza, ni alterar su propio Clarobscuro.

La primera razon porque las cosas claras nos gustan, viene de la misma Naturaleza ; porque lo claro se parece á la luz , y ésta nos sirve de mucho. Los Pintores que son sombrios en sus obras , lo son tambien en sus idéas y caracter ; proviniendo todo del temperamento.

Conviene , pues , dar quanta alegria se pueda á los quadros ; y si hay necesidad de representar algun asunto melancólico al ayre abierto , será bien ayudarse con hacer venir la luz muy de lado , para que produzca mucha sombra.

En suma , sin expresion no puede haber propiedad : sin ésta no hay Belleza : y sin Belleza no hay Gracia ; pues si se dibuxa una muger como un hombre , por hermoso que este sea , no tendrá propiedad , ni la Belleza propia del objeto , ni Gracia.

§. XI.

De la Gracia de la Composicion.

Ya he dicho que en todas las partes es la variedad la que forma la Gracia ; y ahora explicaré como se consigue esta variedad en la Composicion. Es necesario considerar que la variedad debe ir junta con las demas cosas que he dicho ser necesarias para la buena Composicion: observando las quales no hallará impedimento alguno la variedad ; porque nuestra Arte es muy libre , y podemos sacar partido de todas las cosas. Todo el error de muchos

Pintores, que no saben unir la razon con el gusto, proviene de que se aplican mas á lo accesario que á lo principal. Para evitar esto tengase cuidado de disponer siempre lo primero la figura principal, y de darla toda la propiedad y nobleza que pida su caracter. De allí se pasará á disponer la persona mas notable de cada grupo, y luego cada figura en particular, sin poner mano á otra cosa mientras quede la que sea mas principal sin hacer; pues con este método se habilita el ingenio á concebir todas las partes con distincion, y conoce mas facilmente si ha caido en algun error ó repeticion. Hecho esto, exâminese bien la obra, y véase si están observadas todas las reglas que hemos establecido para la Composicion; y en caso de que lo estén, seguramente se hallarán comprendidas la propiedad y variedad necesarias; porque todas las cosas dependen unas de otras.

En qualquier quadro se ha de procurar quanto sea posible introducir toda suerte de edades, de sexôs, y de estados, y las diferentes impresiones que las cosas exteriores pueden producir en ellas; pues así se conseguirá la propiedad, y con ella la variedad, la Belleza, y por fin la Gracia. Si á esto se añade el dar á cada figura los vestidos que la corresponden por su estado, sexô y edad, y la observancia de las reglas del Clarobscuro, Diseño, &c. habrá en el quadro una maravillosa variedad de bellezas particulares, cuya union compondrá el mas hermoso expectaculo, y la mas perfecta Gracia.

En quanto á la propiedad, se debe advertir, que si ocurre pintar algun objeto que en sí mismo no tiene Gracia, es necesario darsela, haciendo bellas y mas reparables las partes mas á proposito para ello. Por exemplo, no hay entre las figuras humanas ningunas mas feas que los Sátiros, Centauros, Faunos y Tritones; y con todo eso se les puede dar Belleza y Gracia estudiando la propiedad de sus naturalezas. En las partes humanas

nas de un Centauro se puede mostrar el vigor del caballo, expresando los huesos con mas fuerza que en un hombre. En el Sátiro se hará conocer la aridéz de su naturaleza cáprea. En un Triton la ligereza, la sutileza de la piel, y su viscosidad, y que se vea que los músculos no participan de sustancia caliente, porque la sangre no hincha las venas ni las carnes: y lo mismo digo de todas las demas cosas, en que observando la propiedad, se conseguirá al mismo tiempo la variedad, de donde nace la Gracia.

§. XII.

De las Proporciones del cuerpo humano.

Hay muchas descripciones de las Proporciones del cuerpo humano; pero apenas concuerda ninguna con otra. Las que yo he visto no son claras, y no creo que puedan dar á los Pintores idéas justas. Ademas de esto algunos Autores han limitado mucho las convinaciones que podrian producir Proporcion uniforme en las figuras. Otros, y entre ellos Alberto Durero, han explicado gran quantidad y variedad de Proporciones; pero no sirven de nada sino es para los que quieran imitar su Estilo. Yo, pues, diré algo en esta materia que pueda servir á todos los gustos, porque lo fundaré en la Naturaleza y en el Arte.

Ordinariamente se divide la figura en un número determinado de cabezas ó caras; pero este método será bueno solo para los Escultores, y no para los Pintores, que jamas ven el tamaño justo de las cabezas, porque la Perspectiva esconde á lo menos un tercio de la quarta parte superior. Ni pueden medir con exâctitud la anchura de los miembros, como la miden los Escultores, porque parecerian flacos y estrechos sobre la superficie plana, mediante el modo con que nos los presenta la

Pers-

Perspectiva : pues mirando nosotros las cosas con los dos ojos, vemos al rededor de ellas mas allá del justo diámetro : y esto sucede, asi como en el Natural, en las Estatuas ; pero no en la Pintura. Los Antiguos observaron aun esto ; por lo qual se vé que en los Baxos relieves son mas gruesos que en las Estatuas. Hablo de aquellos Baxos relieves que son bellos comparados con las Estatuas contemporáneas.

Los Pintores necesitan usar infinita mas variedad que los Escultores , y tienen por consiguiente muchas menos sujeciones. Rafael , (que en cierto sentido no hizo mas que multiplicar el gusto de los Antiguos del segundo orden , uniendole con cierta verdad que no tiene la Escultura) fuese por regla, ó por gusto, se sirvió de toda clase de Proporciones , sin que se pueda decir que la una es mejor que la otra. Conozco alguna figura suya que tiene poco mas de seis cabezas y media ; cuya Proporcion no sería sufrible en otro que en Rafael.

La fábrica, pues, del cuerpo humano tiene tal simetría , que es la que dá la idéa del movimiento ; y esta concordancia de miembros es la que se ha de observar para producir aquel efecto que se llama correccion de Diseño : de cuyo asunto hablaré sucintamente , proponiendo lo que se debe hacer para lograrla.

Determinada la figura que se quiere hacer, se dibuxará la cabeza de tamaño arbitrario ; observando , no obstante, la regla de que la menor que se puede sufrir en Pintura es de una novena parte de la figura , y la mayor de una sexta : cuyas dos medidas son ya los dos extremos ; siendo lo regular una octava, ó septima parte solamente. Se pasará despues á hacer el cuello igual á la mitad de la cabeza.....

NO-

NOTA.

Por mas que se ha estudiado con indecible empeño á fin de sacar de los borradores de Mengs las reglas que queria dar para las Proporciones del cuerpo humano, no ha sido posible componer de sus fragmentos cosa alguna que pueda satisfacer, ni servir de regla en una materia tan importante y delicada: y asi, para no errar, se ha creido conveniente suprimir lo que resta de este Párrafo, á fin de no exponernos á dar por regla algun error.

Por lo que mira solo á las Proporciones de las cabezas, podria suplirse algo con lo que dice Winkelman explicando el sistéma de Mengs en la primera edicion de su Historia del Arte. *Pero creo que el mismo Winkelman no comprendió bien esta materia; y su traductor Francés acavó de desfigurarla. En la última impresion de dicho libro está suprimido este paso. Hablo de la traduccion Italiana publicada recientemente en Milan, en que me parece han acavado de confundir y estropear al pobre Autor.*

CARTA
DE
D. ANTONIO RAFAEL MENGS
A UN AMIGO
SOBRE LA CONSTITUCION DE UNA ACADEMIA DE LAS BELLAS ARTES.

Las Academias de las Bellas Artes se han multiplicado en Europa al mismo tiempo que las Artes han ido y van generalmente en decadencia ; y parece que esto no podria suceder , si no hubiese vicio en la constitucion de tales cuerpos : pues habiendo otros de su especie dedicados al cultivo de las Ciencias naturales , vemos que éstas efectivamente han adelantado mucho por su medio. Vm. juzga que en todas partes debieran pensar en mejorarlas , y quisiera saber quáles son mis idéas en el asunto : y yo digo que soy del propio dictamen , y por complacerle añadiré lo que en suma juzgo sobre la constitucion que debieran tener para que sirviesen á la perfeccion de las Artes , como en efecto sirven para su extension , esto es , para que haya mas personas que diseñen bien ó mal.

Por Academia se entiende una junta de hombres expertos en alguna Ciencia ó Arte , dedicados á investigar la verdad , y á hallar conocimientos , por medio de los quales se puedan adelantar y perfeccionar ; y se distingue de la Escuela en que ésta no es mas que un establecimiento donde por Maestros hábiles se dá leccion á los que concurren á estudiar las mismas Ciencias ó Artes. Pero aunque sean cosas distintas , no hay re-

pugnancia en que formen un cuerpo.

Muchas Academias de las Artes, como las de Roma, Bolonia, Florencia y París, empezaron por ser Escuelas, y despues se transformaron en lo que ahora son: esto es, en juntas de Profesores, que bajo la proteccion de los Príncipes, ayudan á la enseñanza general. De la misma forma empezó, como Vm. sabe, la de Madrid; y habiendola tomado el Rey baxo su proteccion, de Escuela particular, la hizo pública, y despues Academia, dotada mas ampliamente que ninguna de Europa. Todas tienen diversa constitucion, y diferente division de clases, componiendose unas de solos Profesores de las Artes, y otras de Profesores y de personas de alto nacimiento, ó constituidas en dignidades ó empléos distinguidos. En las mas de ellas esta clase es puramente honoraria; pero en otras tiene parte mas ó menos grande en el gobierno. Bien exáminada la materia se hallará que hay inconvenientes en que no tenga influxo; y que los hay mayores en que tenga demasiado. Los Príncipes, las personas ilustres, y las que han seguido carreras que proporcionan á grandes empléos, no es posible que hayan adquirido conocimiento de las Artes tan fundamental como se necesita para juzgar del mérito de los Artífices y de sus obras: por cuya razon, si tuvieren demasiado influxo, esto es, si depende de ellos conceder ó reusar el honor de Académico á un pretendiente, si deciden de la bonbad de las obras, y si se ingieren en dirigir los Estudios, todo irá muy expuesto, y será milagro que la Academia logre el fin de su instituto. Podrá decirse que estos Señores, antes de dar su voto, oirán el dictamen de los Profesores en lo que pertenezca al Arte. Pero si han de arreglarse á lo que otros digan, y no á su propio conocimiento ¿qué necesidad hay de que voten? ¿Y cómo puede ser útil ni razonable que propongan los que deben decidir, y decidan los que quan-

do

do mas podrian proponer? Por otro lado, si no tienen influxo, tambien pueden seguirse inconvenientes nada menores, nacidos de la pasion, del interés, de la íntriga de los Artífices; pues no se debe esperar que en todos haya la integridad y nobleza propia de sus profesiones. Y asi juzgo que en qualquiera Academia será utilísima esta clase, quando se reduzca á promover el bien, y estorvar el mal, y quando su oficio sea mantener el buen orden, estimular la aplicacion, y proteger y honrar las Artes y los Artífices. Esta proteccion ha de ser efectiva, y no de pura apariencia, distinguiendo á los Profesores segun su mérito, no confundiendolos con los Artesanos, y empleandolos en obras de importancia; pues si la nobleza, los ricos, y las comunidades opulentas de un país no entran en la idéa de hacer obras, y de difundir con ellas el gusto de las Artes en la Nacion, se extinguirán éstas por falta de alimento; porque quando solo el Rey emplea los Artífices no puede ocupar mas que un número limitado de ellos, y el gusto de las Artes se concentra en su persona, haciendose barbaridades en todo lo demás del Reyno: como ha sucedido en España desde Felipe II. que todos los Reyes las han estimado y empleado, sin que el buen gusto en ellas, esto es, el gusto racional, se haya propagado, como pudiera esperarse del caracter generoso y amigo de gloria que hay en la Nacion.

Las Bellas Artes, como Artes liberales, tienen sus reglas fixas, fundadas en razon y experiencia, mediante las quales llegan á conseguir su fin, que es la perfecta imitacion de la Naturaleza: de que se infiere que un cuerpo destinado al cultivo de estas Artes, no se ha de reducir á la execucion, sinó que principalmente debe ocuparse en la teórica y especulacion de las reglas: pues aunque las Artes acaban en la operacion de la mano, si ésta no se dirige por una buena teórica, quedarán de-

degradadas del título dé Artes liberales, y serán mecánicas.

Algunos están en el error de que la sola práctica vale mas que todas las reglas, y que sin ellas ha habido grandes Artífices. Esto es falsísimo, como podria demostrarlo si hubiese necesidad de ello. Sin razon y sin reglas será casualidad hacer algo bueno; no siendo posible llegar á un fin determinado sin guia segura que nos conduzca á él. La Pintura y la Escultura son Artes igualmente que la Poesía; y como en ésta la sensibilidad, la imaginacion y el ingenio sin Arte y sabiduría no pueden producir mas que sueños y monstruosidades, lo mismo sucederá en las otras: y así como el Poeta sin conocer á fondo el asunto que ha de tratar, y la lengua en que se ha de explicar, no puede producir obra perfecta, por mas ingenio de que esté dotado, y por mas que haya gastado su vida en hacer coplas; tampoco el Pintor ni el Escultor sabrán hacer obras dignas de alabanza si no conococen cientificamente las formas de los cuerpos que quieren representar, y la diversidad de modos con que se presentan á nuestra vista, con la demás teórica del Arte.

No pienso decir que el estudio de la especulativa haya de excluir el exercicio de la mano; antes al contrario, recomiendo infinito su continua práctica, de suerte que ambas cosas vayan unidas: y asi se debe entender el oráculo de Miguél Angel quando decía, *que todo el Arte consiste en que la mano obedezca al entendimiento*. Aquel grande hombre entendia, que es preciso tener impresas en el entendimiento las imágenes y razones de todo lo que la mano debe executar. De manera, que es necesario obrar siempre; pero conociendo el por qué y el cómo.

Los Profesores hábiles que componen una Academia deben buscar, conferenciando entre sí, las reglas

glas seguras con que los principiantes puedan abreviar el camino de unas Artes tan dilatadas. Estas reglas las prescribirán por leyes, y se harán observar á la juventud, explicando las razones de ellas con claras demostraciones que convenzan y persuadan: pues sin esta persuasion nunca se puede hacer cosa perfecta.

Si la utilidad de estos cuerpos consiste en el adelantamiento de las Artes, y en el beneficio que causan á la Nacion esparciendo el buen gusto, el qual y la inteligencia del diseño son los que dirigen todas las artes y artefactos que tratan ó consisten en figuras ó formas, no podrá conseguir esta utilidad una Academia donde no se enseñen públicamente las razones y teórica del diseño; pues sin ellas el diseño no es mas que un acto práctico y material que produce la sola figura que circunscribe, sin dar inteligencia general, ni enseñar á juzgar de las formas. En ella se harán Dibujantes materiales y Artesanos, pero nunca Artífices iluminados ni excelentes: y por consecuencia obrará contra su fin principal, que, como se ha dicho, debe ser propagar el buen gusto general y las bellas idéas en la Nacion.

Supuesto pues lo referido, se ha de considerar si uno de estos cuerpos es Academia ó Escuela de dibuxo, ó uno y otro juntamente. Qualquiera de estas cosas que sea, siempre es necesario que los que le componen sean Maestros expertos en las Artes, pues como Académicos deben ser capaces de explicar las difiniciones del Arte, de donde se sacan las reglas; y ya se vé que para hacer de Maestros es aún mas necesario que sepan la profesion. Los discursos Académicos enseñan las dificultades del Arte á la juventud que la quiere profesar, y ponen en estado á los Aficionados de entender y juzgar sanamente de las obras. Esta circunstancia es tal vez aun mas necesaria en España que no

no en algunas otras partes , porque el comun de la Nacion no tiene todavía idéa justa de las Artes y de su nobleza , ni de los muchos dones del Cielo y del estudio que deben concurrir para hacer un grande Artífice. Dichos discursos y conferencias Académicas servirán tambien á los mismos Profesores : porque siendo asi que no todos entre ellos saben cientificamente los principios de su profesion , esto les estimulará á estudiarlos ; y en fin, á fuerza de exâminar la materia, se irán desterrando poco á poco las falsas máxîmas que se pudiesen haber introducido en la enseñanza. La juventud hallaría tambien otra ventaja en oír las grandes dificultades que hay que vencer en las Artes , y el estudio ímprobo que requieren : pues así solamente los ánimos generosos las emprenderian ; y los que se sintiesen con menos fuerza y talento, ó abandonarian la empresa, ó se contentarian con aplicarse á las partes proporcionadas á sus fuerzas. De esta manera cada talento quedaría en su natural libertad ; no estaría precisado á la uniformidad del estudio ; y se enseñaría el Arte, y no el estilo particular de un Maestro.

Sobre todo , yo creo que la mayor utilidad que resultaría de estos exercicios sería la de que los señores y ricos se instruyesen de los principios de las Artes , y conciviesen el debido amor y estimacion á ellas ; pues ya en muchos se halla natural disposicion para esto , y no les falta mas que tratar y oir Profesores científicos que les manifiesten la dignidad y nobleza de dichas Artes. La Historia nos ofrece la necesidad de esta estimacion; pues donde ella ha faltado, han faltado infaliblemente las Artes y las Ciencias. Los Egipcios , que las inventaron quasi todas , no perfeccionaron ninguna , porque no dieron honor á los Profesores , ni los consideraron mas que como Artesanos. Los Fenicios adelantaron poco mas , porque dieron por objeto á las Artes la utilidad

del

del comercio. Los Griegos, y particularmente la docta Atenas, donde habia mayor igualdad en el estado de las personas, donde las Artes y las Ciencias eran estimadas poco menos que la divinidad, y donde el ingenio conducia al primer grado de ciudadano: en Atenas, digo, fue donde florecieron dignamente la Pintura, Escultura y Arquitectura. Los Romanos nunca igualaron á los Griegos en esta perfeccion, porque el camino del honor estaba en el servicio militar, y se valian de los Artífices de la vencida Grecia, reducidos á la dura esclavitud, con que ellos y sus obras se envilecieron.

Concluyo, pues, que para que en una nacion florezcan las Artes es necesario, no solamente que sus obras sean estimadas, sinó que los Artífices sean honrados á proporcion: pues de otra suerte ningun ánimo generoso querrá sacrificar su sudor y su vida en una profesion, que en vez de honor, le produce quasi envilecimiento; y así se aplicarán á las Artes solamente los espíritus cortos y apocados que aspiran al mero interés, y son incapaces de los conceptos sublímes que piden las Artes; pues al fin las obras son siempre retratos del ánimo del Artífice.

Grandes ventajas conseguirá qualquiera nacion si sus primeros señores, y los poderosos y ricos de ella se aficionan á las Artes, como vemos haber sucedido en todas las edades en que florecieron: y si algunos de ellos las cultivan lo bastante para poderlas entender, como tenemos varios exemplos, y en especial el del Emperador Adriano, entonces se elevarán seguramente á la mayor perfeccion: porque conociendo su mérito, las fomentarán, y ocuparán los Artífices, dandoles ocasion de emplear sus talentos; pues no es menos ventajoso á los Profesores el ser empleados, que el aprender; porque sin esto lo primero es inútil.

Mirando ahora como Escuela el cuerpo de que voy ha-

hablando, conviene hacer algunas reflexîones. Una de las cosas de que principalmente debe estar surtida son los buenos exemplares del Arte; y hay pocas que lo estén aún medianamente. La de Madrid carece de ellos; pues aunque tiene algunos hiesos del Antiguo, los mas son defectuosos por maltratados. Tengo por seguro que antes de mucho tiempo poseerá una coleccion muy completa; y entonces podrán los discípulos aprender en ella las proporciones, el arte de expresar la Anatomía sin dureza, la eleccion de las buenas formas, y el bello caracter. [1]

Aunque en una Academia de las actuales haya Profesores de mérito, no se puede negar que antes de ahora florecieron otros que le alcanzaron muy superior, ni que haya habido Escuelas mas acreditadas: por lo que no conviene se dén á la juventud privativamente por exemplares las obras ó dibuxos de los Académicos; debiendose escoger las mejores de todas las Escuelas y de todos los Profesores insignes antepasados. Con esto se acostumbrarán desde la edad mas tierna á un buen estilo: y aún habrá otra ventaja mayor; y es que los Maestros de la Academia podrán hablar con libertad; pues ni el amor propio, ni los respetos humanos les impedirán decir francamente su dictamen; quando si se trata de obras propias, ó de compañeros, tienen muchas razones para paliar su parecer.

Tambien sería muy conveniente que los Profesores diesen el buen exemplo de diseñar y modelar con los prin-

1 De aquí se infiere que Mengs escribió esta carta en Madrid, y que pensaba yá en regalar al Rey su coleccion de hiesos. Antes de despedirse le presentó los que alli tenia; y despues le envió los que habia dexado en Roma y Florencia. Mandó S. M. se depositasen todos en la Academia de San Fernando, y componen la coleccion mas completa de Estatuas y cosas antiguas, y algunas modernas, que hay en Europa.

principiantes en la sala del Modelo, para animar así á la juventud y á los mismos Profesores de clases inferiores; pues el estudio del Modelo es aún mas útil á los adelantados que á los principiantes. Sobre todo, sería necesario que se exâminase con la última atencion todo quanto se propone á la juventud, y que no dependa del capricho de los particulares el introducir exemplares viciosos; porque es mucho mas difícil deshacerse de un vicio adquirido en los primeros años, que aprender mil cosas buenas.

En quanto al tiempo y horas de estudio, el que se hace por la noche puede servir para los que teniendo las horas del dia ocupadas en el aprendizage de algun oficio, van á aprender un poco de Dibuxo á fin de habilitarse para trazar las obras pertenecientes á él, siendo ésta una de las utilidades de las Escuelas públicas de Diseño, por lo infinito que contribuye á adelantar y perfeccionar los artefactos; pero está muy lexos de ser suficiente, ni oportuno para los que se dedican á las bellas Artes. Las horas de la noche son pocas para un estudio tan vasto. El espiritu de los jóvenes, distraído con las ocupaciones del dia, no tiene la actividad necesaria para aprender y fixar en la memoria las cosas que se enseñan. Sería, pues, necesario, ya que la Academia ha de ser Escuela, hacer lo que se practica en las Escuelas de las demas facultades: esto es, emplear en el estudio las mejores horas del dia, y que asistiesen los Profesores de grados inferiores para dar cuenta á los superiores de los progresos y modo de enseñar: cuyo exercicio sería ademas muy util á ellos mismos; y los principales Maestros deberian reveer los estudios de los jóvenes, para mudarlos de clases segun sus progresos.

El exercicio de la noche deberia servir solamente para aquellos, que estando ya adelantados en la teórica del Arte, necesiten aumentar la práctica con el freqüente

te uso y exercicio [1]; pues de otra manera, la priesa con que es necesario obrar en aquel exercicio de noche, hace que se acostumbren los principiantes á una descorreccion que degenera en viciosa negligencia; pues no hay tiempo para observar bien las reglas y razones del Arte. Los que comienzan á copiar principios tampoco tienen tiempo suficiente para ver el fruto de su aplicacion; de suerte que muchos se desaniman y abandonan el estudio. En conclusion quando la Academia haya de ser Escuela, es necesario practicar en ella todo lo que un vigilante y buen Maestro debe hacer privadamente con sus discípulos. De otra manera nunca será Escuela util.

Si no se fixan las leyes y máxîmas de la enseñanza pública, de modo que la juventud aprenda como si estudiase baxo un solo Maestro, se confundirán los discípulos, siguiendo máxîmas diferentes, y tal vez contradic-

1 Mucho habria que decir sobre el estudio del Modelo de noche, y sobre la luz natural y artificial. Algo apunté en la vida de Mengs. Para algunas cosas es bueno estudiarle de noche, y para otras de dia. No hay duda que con la luz artificial se hacen mas visibles las masas de Clarobscuro; pero si no se corrige este estudio, exâminando de dia los efectos de la luz en las formas, se adquirirá un clarobscuro falso y engañoso, como el de Caravagio, de Guercino y otros. La degradacion imperceptible de la luz, que depende de los ángulos de la reflexîon de ella á nuestros ojos, y á los obgetos inmediatos, ó es violenta ó falsa de noche: y yo creo que este estudio, del modo que se hace, sin rectificarle de dia, es una de las causas de la corrupcion del Arte.

El Modelo vivo, que generalmente se reputa como la llave del Diseño, es otra cosa bien problemática. No digo que no se deba estudiar, antes le tengo por inescusable por muchas razones; pero con él solo, y sin gran reflexîon, y otros estudios, no se logrará el fin. Considerese que moralmente es imposible que un Modelo esté en una misma situacion todo el largo tiempo que se necesita para dibuxar bien lo que se llama una academia. El trabajo que es servir de Modelo está demostrado viendo que los mas que toman este oficio mueren rebentados escupiendo sangre. Una persona que está por largo tiempo en una postura, forzando todos sus miembros para mantenerse en ella, sin ocupar su espíritu, se debe cansar y aburrir: y aburriendose, todos sus músculos se relajan perdiendo su elasticidad, y caen floxos

dictorias. Por eso convendria, que juntandose los Profesores, y exâminando bien las materias, conviniesen y acordasen el método que se debe seguir, pesando bien las razones en pro y en contra; con reserva, no obstante, de enmendarlo quando la experiencia ó la razon persuadiesen deberlo hacer.

Las cosas que con mas esmero conviene enseñar son, la Perspectiva lineal y la aërea por método breve, y la Anatomia. La Pérspectiva nos muestra como se han de imitar las apariencias de las formas; y nadie podrá imitarlas sin conocerlas anatomicamente. Siendo asi que entre todos los cuerpos de la Naturaleza no hay para el hombre cosa mas noble ni mas digna que la figura humana, se hace necesarisimo que el Pintor y Escultor la conozcan en el todo por sus partes. No es posible que

lo-

xos y desanimados, de suerte, que en vez de un cuerpo vivo, presenta una figura de cadaver. ¿Qué accion, qué expresion, ni qué belleza se puede aprender de aquel cuerpo aprisionado, atormentado, sin vida, sin alma? Qualquiera lo podrá inferir.

¡Quán diferentes eran los Modelos que los Artífices Griegos estudiaban! Sus costumbres, sus concursos y sus juegos les presentaban á la vista los cuerpos mas hermosos de una nacion bella, y se los presentaban animados de las mas violentas pasiones. ¿Quántas idéas era preciso que naciesen en la cabeza de un Artífice filósofo al ver en el estadio de Olimpia dos Atletas desnudos disputarse el prémio del pancracio ó de la lucha? No lo puede concevir sinó quien sepa el prémio que daban los Griegos al vencedor de estos combates. El mayor General de nuestros dias, el que haya ganado cien batallas, no recibirá de su pátria distinciones y honores tan alhagueños como uno de aquellos Atletas vencedores. Estatuas de mano de los Fidias y Praxîteles, aclamaciones sin término de la nacion mas culta é instruida, hacer época en el cómputo de los años, derribar las murallas de las ciudades para que entrase el vencedor, y sobre otras muchas cosas, oir en su alabanza las canciones de un Pindaro.

Una noche, viendo yo diseñar á Mengs el Modelo vivo, le hice las expresadas reflexîones. Me las aprobó mucho; y desde entonces dispuso que sus discípulos Españoles se aplicasen mas particularmente á dibujar los hiesos de las mejores Estatuas. No por eso abandonó el estudio del Modelo vivo; y yo tengo academias dibujadas de su mano en los últimos dias de su vida.

logren este conocimiento sin el estudio de la Anatomia ; pero tampoco necesitan estudiarla como el Cirujano y el Medico , sinó como conviene á unas Artes que tienen por objeto la imitacion de las formas exteriores de las cosas.

No es menos preciso el estudio de la Simetria, ó sean proporciones del cuerpo humano , pues sin ellas no es posible saber escoger de la Naturaleza los cuerpos mas perfectos , cuya ciencia hace á los antiguos Griegos tan superiores á nosotros : y la belleza , gracia y movimiento se derivan de las proporciones.

El arte de las luces y sombras, llamado Clarobscuro, se deberia enseñar con el mismo cuidado , pues sin él la Pintura no puede tener relieve ; por lo que se debe considerar como parte esencialisima de ella , tanto mas que no siempre tienen proporcion los Pintores para ver las cosas del natural ; y aun quando la tengan , no es tan facil entender las razones , y mantenerse unidos á la verdad , para no dexarse llevar de ciertas reglas prácticas que siguen algunos ignorantes , aprendidas sin reflexîon de sus Maestros. Enfin el Clarobscuro es una parte doblemente util , porque gusta á los entendidos , y á los que no lo son.

No debería omitirse , como se omite el dar lecciones de colorido, por ser una parte tan principal de la Pintura , que tiene sus reglas fundadas en ciencia y en razon. Sin este estudio es imposible que la juventud adquiera buen gusto de colorido , ni que pueda entender la harmonia.

Del mismo modo es necesario enseñar la Invencion y la Composicion; sin olvidar el arte de los ropages : todo lo qual tiene tambien sus reglas fixas : reglas que son necesarias para aprender , y para entender lo que se ve en la Naturaleza. No quiero decir que con solas estas reglas, sin talento, se pueda conseguir el Arte; pero aseguro que

que sin ellas nadie llegará á ser excelente Artifice. Sé tambien que no todas las reglas admiten demostracion geometrica ; pero las que tocan á la Imitacion la admiten absolutamente : y las de la eleccion tienen sus razones quasi evidentes.

Acaso no faltará quien diga que todo el estudio que propongo para la Academia le puede enseñar qualquier Profesor Maestro á sus discipulos en su casa. Yo no lo juzgo así , porque creo imposible que un hombre solo llegue á saber igualmente bien tantas cosas juntas ; y dado que las supiese , que tenga voluntad , tiempo ó proporcion de enseñarlas : pudiendo suceder que entre los jóvenes que estudian con Maestro particular haya alguno que por falta de enseñanza mas extensa , ó por otro motivo, que no suele ser raro , dexe de salir tan grande hombre como correspondía á la proporcion que hay en él; quando en la Escuela pública tendrá ocasion de explayar su talento , distinguirse con la emulacion , y de un infeliz hacerse un Arítfice que dé honor al Arte , y á su patria.

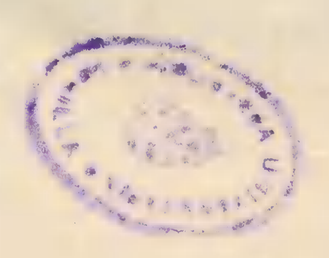
No he hablado de la Arquitectura, por no saltar fuera de mi profesion ; pero sin internarme en su fondo , podré decir , que si la Academia ha de ser Escuela de las Bellas Artes , debe enseñar fundamentalmente la Arquitectura en toda su extension ; pues no se concive como se puede llamar Escuela de una facultad la que no dé estas lecciones.

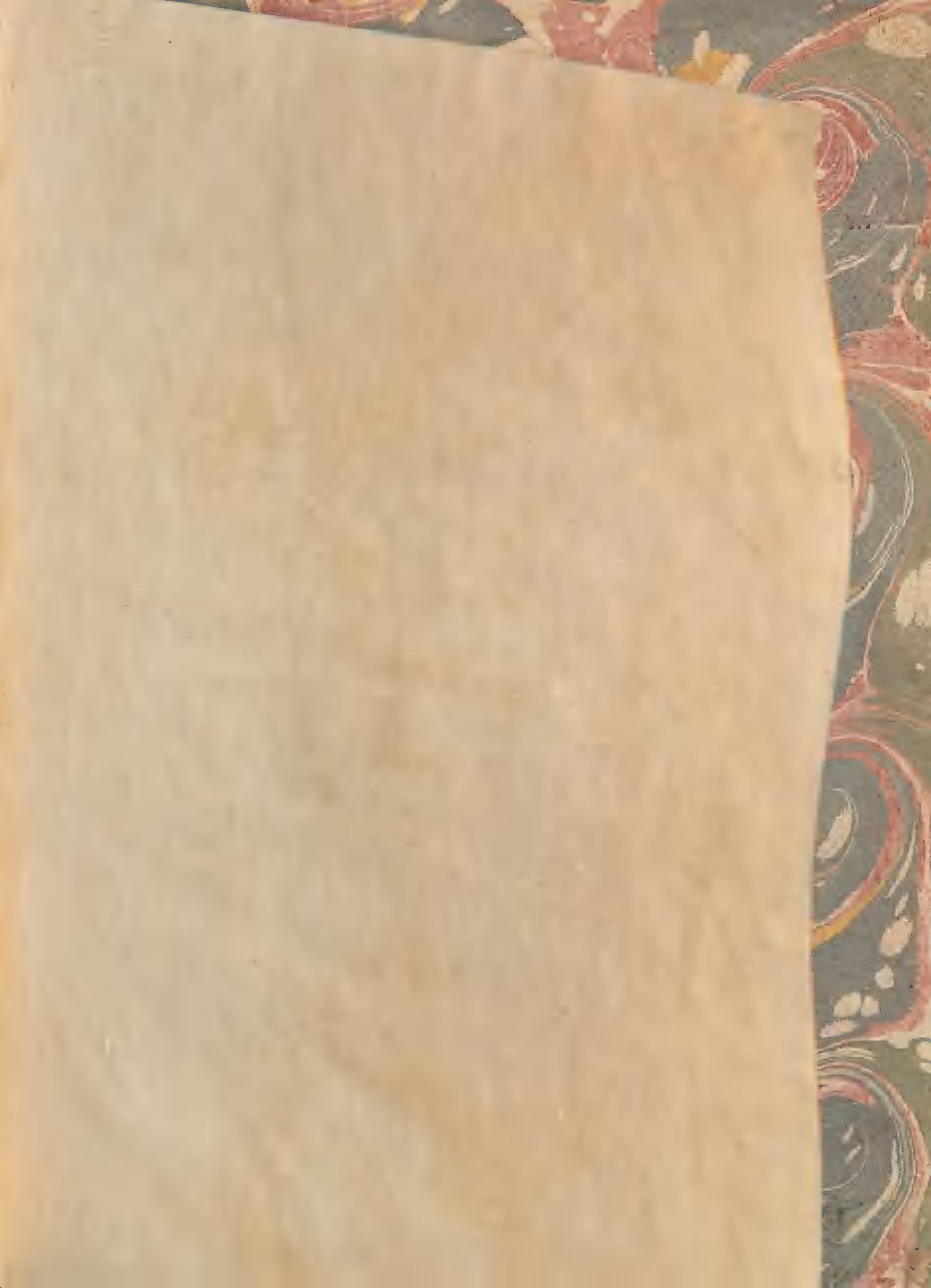
Aunque la Arquitectura no tiene en la Naturaleza un prototipo tan conocido á que recurrir como las otras dos bellas hermanas , hay sin embargo cierta imitacion, ciertas reglas de conveniencia que forman el gusto en ella ; y éste gusto puede ser bueno ó malo , como en la Pintura y Escultura. El que se debe proponer á la juventud ha de ser el mas puro ; esto es , aquel que la razon y los siglos han autorizado por el mejor : quiero decir,

cir, el de los primitivos Griegos. Uno que solo estudie y sepa de memoria las medidas y proporciones de Vignola, ú otro Autor semejante, no por eso tendrá gusto bueno ni malo de Arquitectura, ni será Arquitecto; al modo que no será Poeta, ni tendrá gusto en Poesía uno que sepa todas las mecánicas medidas de los versos. Los Vignolas son comparados á los Vitruvios como la Arte poética de Regiso á la de Horacio. Los exemplos, por ser tales, no se deben proponer, si el Autor de donde vienen no lo merece; y este punto es el que los Profesores de la Academia deberian exâminar.

Sobre todo se debe hacer gran distincion entre la Arquitectura y el Arte de fabricar; cosa que hasta en los títulos de los libros se suele confundir. La Invencion y el Gusto hacen al Arquitecto; y las Matematicas y la Física son sus criadas y ministras. Lo primero es como la cabeza en el hombre; y lo segundo como las manos. La Invencion pide gran talento é instruccion; y el Arte de fabricar es todo mecánico y material. De los que por este último camino pretendian llamarse Arquitectos, y se hacian ricos, se burla sin duda Marcial quando aconseja á un padre que haga Arquitecto á su hijo rudo:

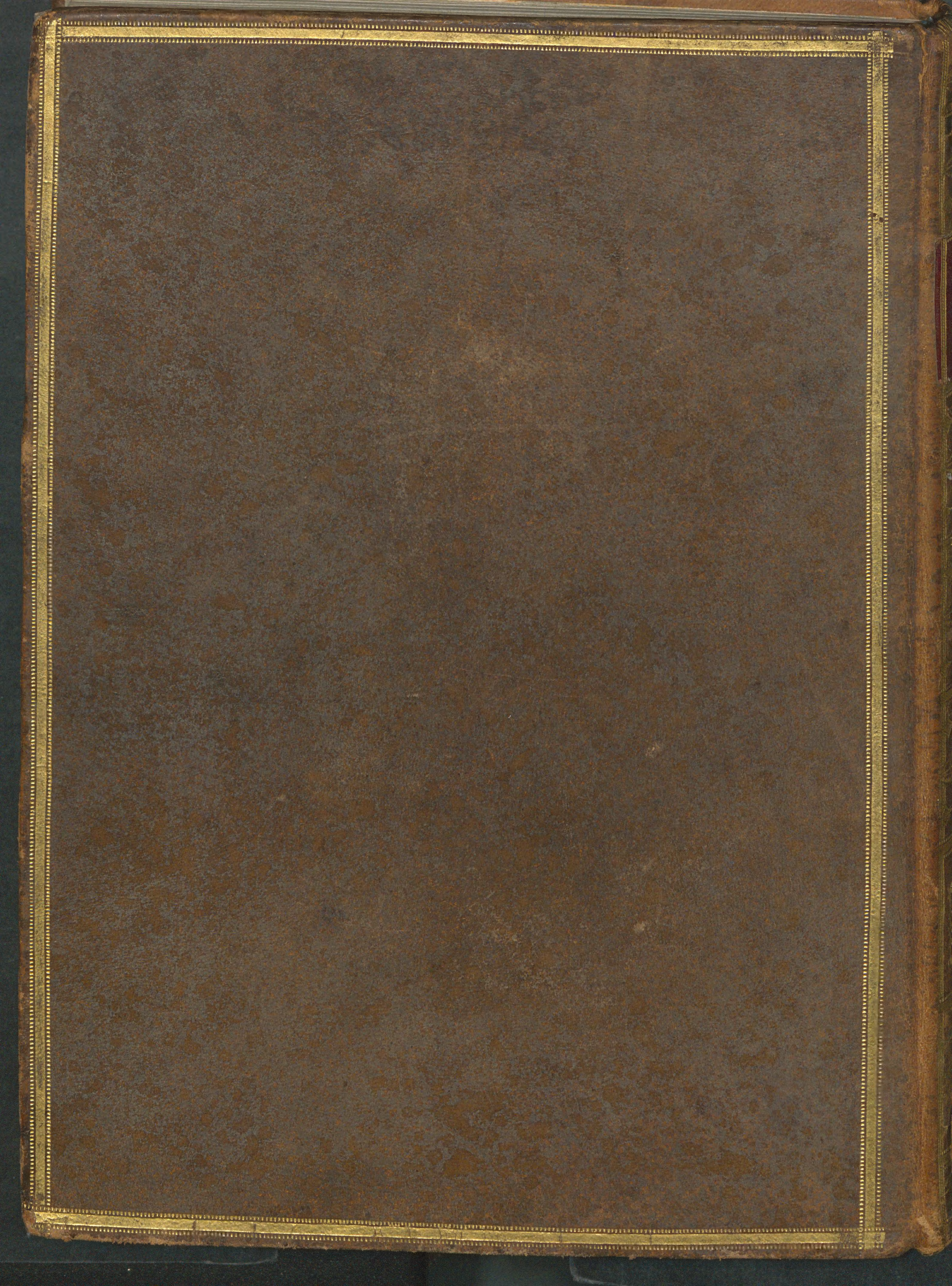
Si duri puer ingenii videtur
Praeconem facias, vel Arquitectum.













OBRAS
DE
MENGS